WŁADYSŁAW WITWICKI

WIADOMOŚCI O STYLACH



PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO
KSIĄŻEK SZKOLNYCH
WE LWOWIE

WIADOMOŚCI
O STYLACH

WŁADYSŁAW WITWICKI

WIADOMOŚCI O STYLACH

NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK SZKOLNYCH
LWÓW — MCMXXXIV

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH

Nr. telefonu 28-47 LWÓW, UL. KURKOWA 21 P. K. O. Nr. 141.751

DRUK. J. ŻYDACZEWSKIEGO WE LWOWIE, UL. LEONA SAPIEHY 77 — TEL. 4-96

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH
Nr. telefonu 28-47 LWÓW, UL. KURKOWA 21 P. K. O. Nr. 141.751

**Wykaz ważniejszych dostrzeżonych błędów
które należy poprawić przed rozpoczęciem lektury książki.**

Str.	Wiersz	Zamiast	Mą być
12	23 od góry	Borühmte	Berühmte
31	3 od dołu	Obr. 28	Obr. 28 i 29a
33	podpis pod obr. 30	kształtn	kształtu
83	1 od góry	górnego	górnej
123	podpis pod obr. 193	Vettinsów	Vettiusów
130	18 od góry	wielkich	wiekach
142	podpis pod obr. 224	Rewennie	Rawennie
179	podpis pod obr. 279	Budwa	Budowa
183	9 od dołu	otwory	utwory
191	6 i 7 od góry	otowarami	otworami
217	podpis pod 1-szym od dołu obrazkiem	Obr. 323	Obr. 332
218	podpis pod obr. 334	Strozich	Strozzich
249	2 od dołu	D. Fontana	G. Fontana
302	18 od góry	Teatr Wielki	Teatr Wielki,
317	napis przy obr. 2	Laokoonaa	Laokoonta

DRUK. J. ŻYDACZEWSKIEGO WE LWOWIE, UL. LEONA SAPIEHY 77 — TEL. 4-96

PRZEDMOWA.

Kiedy mnie Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych wezwało do napisania zwięzłej książki o stylach, zebrałem trochę wiadomości z tej dziedziny i trochę uwag nie dla specjalistów — ci sięgają do źródeł obszernych i wyczerpujących — tylko przedewszystkiem dla szerokiego ogółu osób średnio i mniej niż średnio wykształconych.

Starałem się pisać przystępnie i bez frazesów. Jeżeli mi się gdzieś jakaś przenośnia wymknęła, to dla zwięzłości i zawsze ją będzie można łatwo przetłumaczyć na dłuższy, wolny od wszelkiej przenośni, zwrot, który mi się wydaje prawdziwy.

Wdzięczny jestem Wydawnictwu, że nie żałowało wydatków na klisze. Niech książka uczy patrzeć i zachęca do oglądania. A młody czytelnik niech się uczy każde słowo i każde zdanie, jakie o sztuce czyta, sprawdzać przytomnemi oczyma na okazach.

AUTOR.

W Warszawie, w marcu 1934 r.

SPIS RZECZY.

CZĘŚĆ OGÓLNA.

CZĘŚĆ SZCZEGÓŁOWA.

CZĘŚĆ OGÓLNA.

I. CO TO JEST STYL.

Mówi się często o stylu, kiedy się ocenia wytwory ducha ludzkiego. Równie często zarzuca się dziełom rąk ludzkich, a nawet i ludziom samym, brak stylu. Mówi się, że styl to człowiek, mówi się o pracy autorów nad stylem, dobiera się meble do całości urządzenia domu, licząc się z ich stylem, szuka się w drukowanych przewodnikach po obcem mieście, w jakim stylu jest zbudowana katedra i ratusz; kawiarnie i kina starają się wabić gości napisem „Stylowy“.

Warto zdać sobie jasno sprawę z tego, co właściwie znaczy wyraz styl, tak często używany, aby tego wyrazu używać świadomie. Wiedzieć raz, co się właściwie ma przy nim na myśli, aby nie popadać przy sposobności w nieporozumienie. Ani z drugimi, którzy go też używają, ani z samym sobą, jeżeli tym wyrazem nazwiemy raz jedno, raz drugie, a za każdym razem coś całkiem innego. Najgorzej zdawać się na poczucie językowe i mówić: „ja to doskonale czuję, choć nie potrafię tego określić. To jest coś, co się wyczuwa, więc trudno o tem mówić“. Kto tak mówi, ten bardzo łatwo popaść może w nieporozumienia.

Wyraz styl pochodzi od łacińskiego wyrazu s t i l u s. Tak się nazywał metalowy rylec, którym Rzymianie starożytni pisywali listy i notatki na tabliczkach woskowych. Ostry po jednym końcu a tępy po drugim. Ostry koniec służył do rycia liter w wosku, tępy do zacierania pomyłek. Stąd, kiedy Horacy radzi młodemu autorowi kreślić niedość poprawne zwroty w rękopisie, mówi mu poprostu: „często odwracaj rylec“, „saepe verte stilum“.

Rzecz jasna, że od kształtu rylca zależał wygląd całego rękopisu na tabliczce woskowej, podobnie, jak wygląd rękopisu wykonanego piórem zależy od kształtu

pióra, którem się pisarz posługuje. Jeżeli rylec był gruby i tępy, wszystkie litery wychodziły pod jego naciskiem i ruchem szeroko i grubo, jeżeli był ostry i cienki, każda litera wypadała jak ślad igły. Jeżeli był spłaszczony z boków, jak dłutko, każda litera wychodziła jakby odcisk tasiemki raz kładzionej powierzchnią, a raz brzegiem na wosk i cały rękopis zyskiwał jednolity charakter; raz szeroki i gruby, raz subtelny, wstęgowaty. Rzuciwszy okiem na pismo i biorąc pod uwagę jego jednolitość, wynikającą z kształtu narzędzia, można było odrazu powiedzieć, jaki styl był tej jednolitości powodem. Już wtedy musiało się słyszeć zwroty: „Ten człowiek nie ma stylu", jeżeli ktoś paznokciem robił znaki, a zacierał błędy palcem, nie zacierał ich wcale, albo pisał widocznie patykiem. Innym razem padać musiały uwagi o stylu gładkim, dobrym, złym — wtedy jeszcze rozumiane dosłownie, dotyczące śladów znanego i powszechnie używanego narzędzia, które, powtarzając się na każdym składniku rękopisu, nadawały mu pewien jednolity charakter.

Zczasem wyraz styl nabrał znaczenia przenośnego i dziś oznacza interesującą estetycznie jednakowość wyglądu jakiejś grupy wytworów ludzkich.

Interesującą mówimy dlatego, że niekażda jednakowość jakiejś grupy wytworów stanowi jej styl. Tak np. można łatwo zestawić dziesięć rzeźb, z których każda będzie ważyła po dwadzieścia kilogramów, albo będzie wysoka na metr. Pod tym względem będą jednakie, ale ten wygląd nie będzie na pewne stanowił znamienia stylowego. Każda z tych rzeźb będzie mogła należeć do innego stylu. Waga dzieła sztuki ani jego wymiar metrowy nie jest czemś interesującem pod względem estetycznym. Natomiast pewne jednakowości w kształcie, barwie materjale, w treści, temacie, w opracowaniu dzieła, mogą stanowić i stanowią znamiona stylowe. Te strony dzieła wchodzą w grę, interesują, każdego, kto się oddaje jego oglądaniu.

Stosujemy wyraz styl do wytworów człowieka. Gdybyśmy go stosowali także do wytworów przyrody, moglibyśmy mówić, że np. Karpaty wschodnie są utrzymane

w stylu raczej kopiastym a Tatry w szczerbatym lub urwistym. I możnaby powiedzieć, że liście dębu są utrzymane w innym stylu, a liście lilji lub kosaćca w innym. W dębowych powtarzają się wciąż okrągławe, symetryczne wręby po obu stronach rozgałęzionej głównej wiązki naczyń; u kosaćca lub lilji powtarza się kształt lancetu, a równorzędne sobie nawzajem wiązki naczyń biegną równolegle w płaskiej blaszce liściowej. I to może bawić oko. Gdyby jeden lub kilka krętych konarów w dębie zastąpić fajkowatemi konarami kasztana, drzewo straciłoby styl, bo zatraciłoby miłą dla oka jednolitość wyglądu. Możnaby mówić o stylowej budowie charta, który długą głowę o długim pysku nosi na długiej szyi i długi tułów opiera na wysokich nogach. I możnaby brak stylu zarzucić budowie kundla, w którego kształtach łatwo się domyśleć ojca jamnika, matki buldożki, dziadka foksa, babki ze szpiców, a pewne szczegóły przypominają wyżła. Gdyby się jednak taka właśnie mieszana budowa powtarzała dość często, i toby nas zajmowało jako wygląd, moglibyśmy wtedy mówić o stylu budowy tej grupy zwierząt.

II. RODZAJE STYLÓW.

Styl, czyli interesująca jednakowość wyglądu pewnej grupy wytworów ludzkich, może powstawać skutkiem różnych przyczyn. I tak może być wynikiem jednego materjału i narzędzia, którem je wykonano. Wynikiem techniki wykonania. Inny styl np. mają drzeworyty cięte w miękkiem drzewie, krajanem wzdłuż włókien, równolegle do osi pnia, a inny jest styl drzeworytów ciętych w twardym bukszpanie, krajanym prostopadle do osi pnia. Obr. 1 i 2. Pierwsze składają się z grubych szerokich plam i smug białych i czarnych, drugie z białych prążków i kropek przesubtelnych, które oko ledwie że rozróżnić potrafi z osobna. Inny styl ma robota ciesielska od siekiery, a inny stolarszczyzna z pod hebla, szorstkiego papieru i pumeksu z politurą.

Następnie, jednakowość, o której mowa, może pochodzić stąd, że pewna grupa wytworów jest dziełem jednego autora. Zatem każdy jej składnik i całość nosi na sobie

ślad jednej ręki, która go wykonała, i jednej duszy, któr
go poczęła. Dlatego można mówić o indywidualnym styl
np. kompozycyj figuralnych Rembrandta. (Obr. 6.) W bar
dzo wielu z nich powtórzy się wielkie ciemnobrunatne
ponure tło, wymodelowane refleksami, a na niem odbij
silnie ciepłym blaskiem oświetlona zgóry mała grupa lu
postać o pospolitej, nieklasycznej budowie i zdecydowa
nym wyrazie. Śmiałe szerokie ślady pełnego pendzla.



Obr. 1. — Drzeworyt cięty w miękkiem drzewie płytce, której włókna biegną równolegle do osi a. Oryginał ma wymiar 10 × 12·5. Robił go Amerykanin E. Holgate.

Znamiona, które sta nowią nerwowy, wężowa ty, pełen jednakowo waż nych szczegółów styl ry sunków matejkowskich — (obr. 3, 4, 5) łatwiej jes rozpoznać lub je podrobi pokazać kreską na papie rze, niż je opisać słowam Podobnie: elegancki, kar ciasty, krajany, zdobny al cencikami styl szkiców ry sunkowych Grottgera. U roczysty styl prozy Ta nowskiego znakomicie po rabiał swojego czasu N waczyński w czasopism Liberum Veto, byronows styl Don Juana w sposó nieporównany naśladow w Beniowskim Słowack Można więc mówić o styl cechującym indywidualność autora. Jest rzeczą prawd podobną, że pewien styl indywidualny nietylko cechu dzieła każdego autora, ale i to także, że on wynik z pewnych cech jego usposobienia oraz intelektu, że dl tego takie wspólne znamię noszą w swym wyglądzie pra jednego artysty, bo taka była jego dusza. Jednakże ła wiej to powiedzieć, niż tego dowieść i wyraźnie wskaz które znamię stylu indywidualnego wynika z której c chy artysty. Dusza twórcy plastyka wypowiada się n wątpliwie w jego robocie, podobnie jak się usposobie

człowieka wypowiada w jego charakterze pisma. Grafologja jednak czyli umiejętność odgadywania usposobień z formy rękopisów ludzkich jest dziś dopiero w zaczątkach i bardzo na niej polegać nie można. Grafologji artystycznej, czyli nauki o związku między stylem a psychiką człowieka, nie posiadamy dotąd wogóle, nie mamy umiejętności odgadywania usposobień twórców z wyglądu ich wytworów plastycznych. To, co się o tych rzeczach nieraz pisze, płynie raczej z nieodpowiedzialnego natchnienia krytyków, niż z ich wiedzy.



Obr. 2. — Grupa Laokoona. Drzeworyt cięty w twardym bukszpanie na płytce wykrojonej z pnia prostopadle do jego osi.

Zasługuje np. na bliższe zbadanie taki fakt. Postacie, wychodzące na płótnie z pod pendzla malarzy, noszą często rysy anatomiczne lub barwne swoich twórców. Tak np. ręce i twarze postaci matejkowskich posiadają bogatą, pełną szczegółów rzeźbę jego własnej głowy i jego własnych rąk. Są takie drobiazgowe i niespokojne w kształcie, jak to widać na fotografjach i realistycznych biustach samego Matejki. On żywy wyglądał tak, jakby i siebie samego był wymalował. Często pozował sam sobie, własną postać, podobnie jak Jacek Malczewski, studjował w lustrze, i często świadomie swoim postaciom nadawał własny wygląd i spojrzenie. Był i Stańczykiem i mistrzem, który ulał dzwon Zygmuntowi i Zygmunt August był mu bliski, kiedy tulił Barbarę koło fontanny.

Z drugiej strony — Matejko był drobnej budowy i wątłej, podobnie jak i Michał Anioł, a jeden i drugi z pasją malowali olbrzymów. Jakby każdy z nich z osobliwem upodobaniem stwarzał takie znamiona, jakich brak sam u siebie z przykrością odczuwał. Podobnie, olbrzymi Stanisławski malował drobniutkie, pełne wdzięku pejza-



Obr. 3. — Szkic J. Matejki do głowy Zygmunta I-go. Kreski energiczne, często gięte, wielokrotnie powtarzane, akcentują nawet nieznaczne szczegóły w budowie modela. Litery podpisu w tym samym stylu.

żyki. Wartoby zebrać fotografje i portrety artystów plastyków i zestawić je z budową postaci, które stworzyli. Dopierobyśmy wiedzieli, czy artyści częściej stwarzają swe postacie na obraz i podobieństwo własne, czy raczej naodwrót: stwarzają coś, czego pragną, bo tego nie posiadają sami. Niewykluczone i to, że robią i jedno i drugie. Artysta plastyk mówi o samym sobie bardzo dużo stylem swoich prac, ale niekoniecznie i niezawsze stylem wykonania i prowadzeniem kreski, rzucaniem plamy — więcej i łatwiej można o nim wyczytać z tematu, z treści, z wyrazu malowanych twarzy, z gestów, z układu kompozycji.

Odczytując, nie należy zapominać, że każdy artysta jest przedewszystkiem aktorem i niezawsze gra własne utwory. Myliłby się np. ktoby z prac Rafaela wnosił, że ten człowiek był wzorowym chrześcijaninem, ponieważ malował obrazy treści religijnej. Nastrój, który przy oglądaniu dzieła opada jego odbiorcę, nie dowodzi wcale, że ten sam nastrój kierował przy tworzeniu jego twórcą. W każdym razie można wyróżnić i można badać tę jednakowość, którą grupa dzieł, pochodząca od jednego autora, zawdzięcza jego indywidualności. Tę jednakowość nazwiemy stylem indywidualnym.



Obr. 4. — Szkic J. Matejki. II. (Inny model — rysunek tej samej ręki.)

Oprócz stylu indywidual-

nego poszczególnych twórców można badać styl poszczególnych epok historycznych. Dlatego, że dzieła powstałe w różnych epokach dziejów są również pod wieloma względami jednakie. I tak, jak z fragmentu obrazu poznać można robotę Tycjana, a z trzech wierszów a nawet z fragmentu wiersza nieraz poznać można Słowackiego, tak samo z fragmentu architektury, obrazu lub rzeźby poznać można nieraz, czy dane dzieło sztuki powstało w starożytności, w wiekach średnich, w czasach odrodzenia, w wieku oświecenia, czy w epoce napoleońskiej. Można, jeżeli się zna styl różnych epok i jeżeli się natrafiło na fragment dość charakterystyczny.



Obr. 5. — Szkic J. Matejki. III. (Chociaż przedmiot inny, niż na obr. 3, łatwo rozpoznać ten sam styl w rysunku.)

Oprócz jednolitości stylowej, która wynika z techniki wykonania, z indywidualności twórcy i z ducha epoki, w której dzieło powstało, objawiają dzieła sztuki niekiedy jeszcze pewne podobieństwo związane z okolicą, w której wyrosły. Inaczej wyglądały w w. XIII budowle wznoszone w Italji, a inaczej te, które budowano równocześnie we Francji. Różnią się też od siebie średniowieczne kościoły polskie i włoskie albo niemieckie. Inaczej mieszka góral pod Zakopanem a inaczej koło Innsbrucka. Chciałoby się wobec tego mówić o stylach narodowych. Jednakże średnie wieki i czasy nowożytne aż do Rewolucji francuskiej nie znały narodów tylko państwa, a znowu zasięgi różnych kultur — te istniały zawsze — nie pokrywały się i nie pokrywają dziś z granicami państw. W Italji znajdujemy budowle o rysach bizantyjskich i maurytańskich, w Niemczech północnych i w Polsce powstają równocześnie bardzo podobne do siebie kościoły gotyckie z czerwonej cegły o zębatych

ścianach szczytowych, t. zw. gotyk angielski stoi od połowy wieku XIX na ulicy Świętojańskiej w Warszawie, podobnie, jak stylowe greckie i włoskie budowle zdobią place i ulice Monachjum, a grecka rzeźba charakteryzuje ogrody Kopenhagi. Rządy poszczególnych państw starają się o to, żeby ich miasta zyskiwały wygląd ile możności swoisty i w pewnej mierze jednolity — jednakże to sprawa trudna. W obrębie jednego i tego samego państwa ludzie ze wsi mówią w różnych okolicach różnemi językami i djalektami, noszą nawet różne stroje, mają różne upodobania i tradycje artystyczne i budują rozmaicie lub jednako, niezależnie od granic politycznych. Dlatego niełatwo jest ustalać cechy stylów naprawdę narodowe. Łatwiej cechy lokalne, regjonalne.



Obr. 6. — Złożenie do grobu. Rembrandt v. Rijn.

W pierwszych latach wieku XX, pewien sławny pisarz i zbieracz gorąco nawoływał naszych artystów do stworzenia stylu narodowego w malarstwie. Wzywał, żeby nawet hiszpańskie krowy malować po polsku. Nikt dotąd jasno nie wie, jak właściwie możnaby narysować czy namalować po polsku krowę, konia, jabłko, sześcian, kartkę papieru a jakby to zrobić po niemiecku, czy po włosku. Być może nawet, że jeśliby to miały być dobre, szczere rysunki, nie objawiałyby żadnych różnic narodowościowych, tylko pewne różnice indywidualne, bo przecież dusze ludzkie, ludzkie oczy i ręce nie różnią się ani tak bardzo, ani tak samo, jak się różnią ludzkie języki. Jednostki ludzkie zaś różnią się w swej robocie niezależnie od różnic i podobieństw językowych, czy państwowych, jakie mogą między niemi zachodzić.

Psychologowie mają wdzięczne pole do badań: stwierdzić, czy np. rysunki dzieci równego wieku, wykonane na jeden i ten sam temat w różnych państwach lub grupach językowych, pokażą jakieś cechy stylu narodowego, czy też ich nie pokażą. Wystawy międzynarodowe jak np. ostatnia w Pradze w r. 1928 pouczają narazie o czemś przeciwnem. Rysunki małych Japończyków, Duńczyków i Francuzów lub Niemców są uderzająco podobne do siebie nawzajem. Różnice regjonalne, jeżeli występują, to u dorosłych. Ci świadomie nieraz chcą, żeby ich praca nosiła piętno miejscowe. Nawiasem mówiąc, sam pisarz, o którym mowa, był brunetem, miał orli nos i w kołach najbliższych znajomych nie uchodził za typ rdzennie polski. Może być więc, że i on pragnął tego, czego mu właśnie brakło. I to być może, że gdyby ludzi zostawić samym sobie, zaczęłyby się powoli między nimi zacierać różnice, które uchodzą za narodowe. Tak, jak się zacierają nieuchronnie różnice w strojach, w poziomie wykształcenia, w technice życia. Wiele czynników pracuje narazie nad tem, żeby różnice narodowościowe między ludźmi pogłębić i nawet zaostrzyć. Człowiek oświecony interesuje się jednak nietylko tem, co duch ludzki stworzył w granicach jego własnego kraju; potrafi ocenić i pragnie poznawać to, co piękne, bez względu na granice przestrzenne i granice w czasie. Dlatego i my będziemy się zajmowali stylami epok minionych i epoki obecnej, nietylko w Polsce, ale w całej Europie.

Zadaniem tej książki jest: opisać krótko cechy charakteryzujące style różnych epok historycznych. Przedewszystkiem w dziedzinie architektury. Wskazać, pod jakiemi względami są do siebie podobne i czem różne od innych gmachy, powstałe w różnych okresach dziejów w Europie zachodniej i środkowej, do której i my należymy. Czasem też i to, skąd się biorą te charakterystyczne cechy stylów w różnych epokach. Na jakiem tle duchowem wyrastały budowle różnych czasów.

To się nam może przydać naprzód do tego, żeby zrozumieć wygląd budowli, które dziś wznoszą i w których mieszkać musimy: czemu są takie właśnie a nie inne. Po drugie, to pozwoli nam opisywać, rozumieć i porów-

nywać z sobą budowle pozostałe z dawnych wieków, a wkońcu pozwoli zrozumieć tych ludzi i te epoki, które usiłowały nieraz wskrzeszać coś, co było dawniej i otaczać się formami wieków minionych. Nietylko Pan Starosta w Beniowskim, to robił już cesarz rzymski Hadrjan, tego próbowały czasy Odrodzenia i Ludwik XIV i król Stanisław i czasy Napoleona i romantycy wieku XIX.

Opisy stylów w architekturze uzupełnią w wielu miejscach charakterystyki mebli, używanych w danym czasie, strojów wtedy noszonych i pisma, które było w modzie. Niech minione epoki nie będą tylko niewidzialnemi przedmiotami nazw oderwanych, niech nabiorą nieco kształtów i barwy, jakbyśmy je oczami oglądali a nie tylko wiedzieli, że były. Niema to być wcale historja architektury, ani historja wszelkich kształtów, jakie człowiek wytwarzał w ciągu dziejów. Ta musiałaby być wyczerpująca i powiązana. Nasze charakterystyki będą krótkie, ogólnikowe i luźne. Opisy poszczególnych dzieł będą tylko przykładami, okazami, ilustracjami, wyrwanemi z całości dziejów, aby charakterystyki nie były gołosłowne.

NIEKTÓRE KSIĄŻKI POUCZAJĄCE O STYLACH.

Ktoby chciał rozszerzyć i pogłębić swoją wiedzę o stylach, ten będzie musiał zapoznać się z historją sztuki z książek, a oprócz tego zwiedzać wiele zabytków i muzeów. Podręczniki historji sztuki dostać łatwo w Polsce w języku polskim i w obcych, na podróże po Kraju też można sobie przy dobrej okazji pozwolić — o zwiedzaniu krajów obcych nie można narazie marzyć. Ale można zwiedzanie zabytków i muzeów do pewnego stopnia zastąpić oglądaniem dobrych reprodukcyj i czytaniem. A więc wiadomości z historji sztuki znaleźć można np. w dużym podręczniku *A. Springera*. Handbuch der Kunstgeschichte. Znajdzie się w każdej większej bibljotece gimnazjalnej. Historję architektury zwięźle podaną zawiera np. *K. O. Hartmann*. Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart. 2 tomy. W skróceniu wielkiem jest to samo w książeczce wydanej w Sammlung Göschen p. t. *K. O. Hartmann*. Stilkunde. 2 tomiki. W bibljoteczce p. t. Aus Natur und Geisteswelt znaleźć można również dwa tomiki pod Nr. 317 i 318: *Cohn-Wiener*. Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Coś niecoś znajdzie się i w wydaniu Webera w Lipsku z r. 1913-go p. t. *Kanitz-Singer*. Leitfaden der Orna-

nentik. Mała książeczka o 180 stronach. Dzieje rozwoju mebli podaje *O. Leixner:* Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile.

Wielki pożytek mogą oddać małe, cienkie książeczki francuskie pod zbiorowym tytułem La grammaire des styles. W nich doskonałe, zwięzłe charakterystyki pióra przeważnie *H. Marina.* Można nabywać poszczególne tomiki i naprawdę wiele się nauczyć z każdego. Doskonałe typowe ilustracje. Mało pożytku natomiast przynoszą grubsze znacznie i droższe tomy zbioru L'art de reconnaître les styles.

Po polsku wydał we Lwowie w 1930-ym książeczkę ilustrowaną o 112 stronicach z 24 tablicami i słowniczkiem wyrazów obcych i technicznych *Henryk Cieśla:* Style historyczne. Architektura, ornamentyka, rzemiosła z 240 rys. Dużo w niej wiadomości, ale zwięzłość, zbytnia niekiedy, utrudnia zrozumienie. Jeszcze zwięźlejszy jest *C. Domaniewski i M. Wawrzeniecki:* Rozróżnianie stylów w architekturze z 200 rys. 1913.

Kto się zechce dowiedzieć czegoś więcej o architekturze polskiej, musi zajrzeć choćby do *T. Szydłowskiego:* Pomniki architektury epoki piastowskiej, do *Walickiego* i do *Tatarkiewicza* prac drukowanych w książce zbiorowej p. t. Wiedza o Polsce. Sztuka Polska. Architektura, Rzeźba, Malarstwo. Także do innych prac *Prof. Tatarkiewicza* o architekturze epoki stanisławowskiej i o klasycyzmie polskim. Z tych książek pochodzą i tutaj podane wiadomości o stylach w Polsce.

O stylach starożytnych pouczają krótko naprzykład *Baumgarten, Poland, Wagner.* Die hellenische Kultur. Mniejszy od niego i późniejszy, dobrze ilustrowany, jest *Poland, Reisinger, Wagner:* Die antike Kultur, z roku 1922. W tych książkach można znaleźć charakterystyki nietylko architektury, ale twórczości Greków na wszystkich polach życia duchowego, również opisy szczegółów z ich życia codziennego i publicznego. Malarstwo greckie wyczerpująco opracowuje *E. Pfuhl:* Malerei und Zeichnung der Griechen, w trzech tomach. Króciej daje to Pfuhl w Meisterwerke Griechischer Zeichnung und Malerei. Wazom greckim poświęcił swą pracę między innymi *Ernst Buschor:* Griechische Vasenmalerei mit 163 Abb. München 1921. Interesująco oprowadza po zabytkach ateńskich *Eugen Petersen.* Athen, w zbiorku Berühmte Kunststätten. Band 41. Bardzo cenny zbiór obrazków z życia i sztuki starożytnych zawiera *Mužik und Perschinka:* Kunst und Leben im Altertum. Album, używany z wielkim pożytkiem w szkołach niemieckich. Podobne usługi, choć w ciaśniejszym zakresie, może oddać *H. Luckenbach:* Kunst und Geschichte. Zawiera ilustracje dobrze objaśnione dotyczące sławniejszych dzieł sztuki od początków kultury aż do ostatnich czasów.

Dokładny rozbiór architektury w kamieniu, metalu i w drzewie oraz dzieje rozwoju form architektonicznych daje w pięciu tomach *Constantin Uhde* p. t. Die Konstruktionen

und Kunstformen der Architektur. Podobnie jak *J. S. Zubrzycki* w dziele p. t. Utwór kształtu.

Interesująco analizuje i zestawia porównawczo dzieła sztuk plastycznych ze wszystkich epok *A. Schultz i R. Bernoulli:* Die bildenden Künste. Eine Einführung in das Verständnis ihrer Werke. Rzecz niedługa. Tylko 252 stron, a dużo dobrych, dużych ilustracyj i bardzo obfita treść, zwięźle podana. Arcydzieła rzeźby i architektury wszystkich epok zestawia też *Laurent i Van Der Pluym* w Chefs d'oeuvre de la sculpture et de L'Architecture depuis l'Antiquité à nos Jours, wydane u Flammariona z 320 ilustracjami. Dużo materjału zawiera dwutomowa, wielka L'Encyclopédie des beaux arts, o licznych drobnych kliszach. Wielkie ilustracje i dobry tekst można znaleźć w Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. *B. Haendckego.*

Starochrześcijańską sztukę opracowuje ks. *Kruszyński* w swoich Dziejach Sztuki Starochrześcijańskiej, bizantyńską Molé. Renesans i barok doskonale charakteryzuje *H. Wölfflin* w książce p. t. Renaissance und Barock. Analizę niektórych pojęć estetycznych daje *Wölfflin* w swoich Kunstgeschichtliche Grundprobleme. Barok włoski, a w szczególności rzymski, można poznać z książki *H. Bergnera:* Das barocke Rom, w zbiorze: Borühmte Kunststätten. Tom 40. u Seemanna w Lipsku. Barok niemiecki daje *W. Pinder.* Deutscher Barock. Die grossen Baumeister des 18 Jahrhunderts. Mit rund 100 Abbildungen. Duże, bardzo dobre ilustracje całostronicowe.

Historję kostjumów dobrze ujmuje w dwóch tomach *Köhler-Sichart.* Praktische Kostümkunde. München, Bruckmann. Mniejszy pożytek odda *C. Piton.* Le costume civil en France. Ale dobre i to.

Tło psychologiczne poszczególnych epok stylowych malują większe podręczniki historji, jak np. Propyläen Weltgeschichte, lub Ullsteins Weltgeschichte, albo trzytomowa historja malarstwa *R. Muther.* Geschichte der Malerei. To pisarz o wielkiej kulturze i rozległej erudycji, który świetnie wprowadzać umie w ducha epoki. Podobnie jak *H. Grimm* w swej znowu wydanej książce p. t. Leben Michel Angelos. Ani wszystkich ani wszystkich ważniejszych dzieł z tej gałęzi nie sposób wymienić. Może i te wystarczą na początek, jako źródła i uzupełnienie tego, co tu.

III. BUDOWA I OZDOBY.

Wyróżnia się często w dziełach architektury składniki konstrukcyjne oraz składniki zdobnicze, czyli dekoracyjne. Składnikami konstrukcyjnemi nazywają te, które budowlę trzymają, nadają jej moc i trwałość, jak mury, słupy, sufity, dachy. Dekoracyjnemi te, które

ją tylko zdobią, nadają jej wygląd miły dla oka, nie są użyteczne, ale są przyjemne, jak np. rzeźbione szlaki, girlandy, esy, floresy, bez których budowla mogłaby znakomicie stać. Zaliczają tu również symetryczny lub figlarny, malowniczy układ mas budowli. Twierdzą też, że piękno architektury zaczyna się dopiero od czynnika zdobniczego. Gdyby się architekt ograniczył wyłącznie do tego, co w budowli niezbędne, co ściśle użyteczne, i niczem swego gmachu nie ozdobił, nie dałby jeszcze dzieła sztuki[1]). Stąd i w książkach, które mówią o stylach, najwięcej czytamy o ozdobach architektury.

To stanowisko nie wydaje się słuszne z następujących powodów. Po pierwsze, niezawsze łatwo jest powiedzieć, gdzie się kończy użytek a zaczyna ozdoba, dekoracja. Wyraz użytek, użyteczność niema wyraźnych granic. Przecież być pięknym, podobać się komuś, kto bardzo lubi piękne budowle, albo musi niemi ludziom imponować, bo mu na tem bardzo zależy, to znaczy przecież także być użytecznym. Zatem dekoracyjne budowle dworskie np. z wieku XVIII były w tem znaczeniu architekturą użytkową. Teatry, cyrki i świątynie starożytne i nowsze były i są równocześnie pożyteczne i przyjemne i to nie: pożyteczne swą konstrukcją a przyjemne ozdobą, tylko jednem i drugiem zarazem i pieniądze komuś przynoszą i podobają się komuś. Nic przecież dziwnego, że się ludziom podoba to, co im przynosi pożytek.

Z drugiej strony świątynie czyli domy i domki dla bóstw, które tam wcale nie mieszkają naprawdę, bo miały mieszkać na Olimpie, czy gdzieś indziej, nie wydają się budowlami o charakterze utylitarnym, bo co ma być użyteczne, musi być potrzebne a bóstwa nie mają wogóle żadnych potrzeb. Uchodzą przecież za szczęśliwe. Trudno więc powiedzieć, czy zbytkowne budowle zarówno świeckie jak i poświęcone kultom miały i mają charakter użytkowy, czy też służą raczej do ozdoby życia.

Po drugie, piękno budowli nie rozpoczyna się wcale

---

[1]) Zob. np. Wickenhagens Geschichte d. Kunst. Bearb. v. Hermann Uhde-Bernays albo Constantin Uhde: Die Konstruktionen und die Kunstformen d. Architektur.

od ozdób i nie wyłącznie na ozdobach polega. Piękno architektury, podobnie jak piękno żywych istot lub maszyn, tkwi przedewszystkiem w celowości budowy, w dostosowaniu kształtu do celu, jakiemu budowla jest poświęcona. Architektura mieszkalna z małemi okienkami lub bez okien nie będzie piękna, choćby ją autor oblepił najpiękniejszemi ozdobami. Podobnie ta, której piętra byłyby widocznie za niskie jak na wzrost przeciętnego człowieka. Mury z kamienia, postawione niezupełnie pionowo i nie podparte należycie, będą nietylko nieużyteczne jako konstrukcja i niebezpieczne dla mieszkańców i sąsiadów, ale będą tem samem brzydkie dla oka. Słowem: piękno architektury nie polega wyłącznie na ozdobach, ale zaczyna się przedewszystkiem w celowej, mocnej a zgrabnej konstrukcji. Podobnie jak piękno ciała ludzkiego nie polega na wąsach, brodzie i włosach. Piękno konia stanowi nietylko grzywa i ogon. Ono się zaczyna w szkielecie.

Wkońcu, style różnych okresów dziejowych i różnych środowisk kulturalnych różnią się nietylko ozdobami, ale często samą konstrukcją budowli. Zachód Europy buduje przeważnie kościoły dwubocznie symetryczne — Wschód z upodobaniem trzyma się budowli centralnych. Grecką architekturę znamionuje dach, którego nie znał Egipt ani Babilon, rzymska stwarza sklepienie i kopułę, gotyk cechuje się ostrym łukiem — to przecież znamiona nie dekoracyjne, tylko czysto konstrukcyjne, niezbędne do tego, żeby gmach stał, a równocześnie najbardziej charakterystyczne dla różnych stylów. Nowocześni architekci rezygnują z wszelkich ozdób architektury wogóle — ograniczać się chcą wyłącznie tylko do kształtów potrzebnych i użytecznych, aby dom był niejako aparatem do mieszkania tak, jak lokomotywa jest wyłącznie aparatem do lokomocji, i wcale nie rezygnują tem samem z piękna swojej architektury. Nauczyliśmy się w ostatnich dziesiątkach lat lepiej niż generacje poprzednie cenić piękno celowej konstrukcji, i nietylko obchodzimy się bez nadmiaru ozdób, których potrzebował człowiek pierwotny, ale wprost nie znosimy, nie dopuszczamy nieraz ozdób, kiedy nas w zupełności zadowala

celowa konstrukcja sprzętu lub narzędzia. Nie dopuścimy do esowatych szprych w rowerze, nie zniesiemy ażurowych dachów na domach, nie nosimy kokardek na sportowych spodniach, nie używamy żeberkowanych widelców i nie pozwolimy im czterech zębów ozdabiać, nawet różyczkami. Śmieszyłby nas tłok maszyny zdobny w korynckie kapitele, chociaż tak właśnie ornamentowaną lokomotywę ofiarował w prezencie papieżowi Piusowi IX jeszcze cesarz Napoleon III. Tak niedawno zmienił się nasz stosunek do konstrukcji i ozdoby. Dziś ozdobę zaledwie dopuszczamy — najdalsi jesteśmy od tego, żeby w niej dopiero widzieć początek i koniec piękna jakiegoś urządzenia.

Dlatego i my mówić będziemy nie wyłącznie tylko o dekoracji, ale przedewszystkiem o charakterystycznej dla różnych wieków konstrukcji omawianych urządzeń.

Niewątpliwie, można rozróżniać w budowlach takie części i takie cechy, bez których budowla musiałaby się zaraz zawalić lub rozpadłaby się w krótkim czasie. Naprzykład fundament, ściany z otworami i jakieś ich przykrycie. I można, obok nich, wyróżniać takie cechy i składniki, bez których budowla mogłaby trwać równie długo, jak np. pewien określony kształt słupów, murów, otworów, dachów, pewne ozdoby, kolory, dodatki. Pierwsze można nazywać istotnemi składnikami budowli, drugie przypadkowemi, lub wtórnemi, bo w dosłownem znaczeniu niema na świecie nic przypadkowego. Piękno i styl może mieszkać i w istotnych i we wtórnych składnikach architektury. Można też w architekturze wyróżniać elementy rzetelne, które pracują naprawdę i są tem, na co wyglądają, oraz elementy pozorne, które tylko wyglądają tak, jakby pracowały i nie są wcale tem, na co wyglądają. Rzetelnym elementem będzie np. belka, która naprawdę podtrzymuje wiązanie dachu, pozornym — rząd kostek pod gzymsem, nalepionych na murze, które wyglądają, jak zakończenia graniastych beleczek, podtrzymujących i podwyższających wiązanie dachowe, chociaż te kostki to wcale już nie są beleczki i niczego nie podtrzymują, tylko udają rzetelną robotę, którą kiedyś wykonywały, podobnie wyglądające i w tem samem miej-

scu umieszczone, belki o małym przekroju poprzecznym. Pozorne elementy architektury odpowiadają pewnym organom szczątkowym w ciele zwierzęcem, a więc i ludzkiem, albo szczątkowym składnikom naszego ubrania. Koń nosi na skórze nogi brodawkę, która mu do niczego nie służy, tylko jest jakby pamiątką po wielkim palcu; ten kiedyś służył jego przodkom. U ludzi zdarzają się na tułowiu nadliczbowe brodawki piersiowe — nie do karmienia dzieci, oczywiście, tylko jakby pamiątki po przodkach obojnakiej płci, rodzących i karmiących dużo młodych naraz. Nikt z nas już ogonem much nie opędza, ale trzy, cztery a nawet pięć kręgów ogonowych ma każdy, podgiętych ku przodowi i ukrytych pod skórą. I we fraku mało kto na koniu jeździ, ale poły rozcięte zdobią każdy męski strój balowy. Rękawów u marynarki nikt na mroźny czas nie zapina, ale dwa, trzy guziki po stronie kości łokciowej musi mieć każda marynarka. Podobnie, jak klapy u marynarki, służące do zapinania na piersiach i wykładany kołnierz do okrycia szyi. Klapy zachowały jeszcze dziurki do zapinania, choć straciły guziki, bez których dziurki nie mają wogóle sensu[1]). Podobnie jak w ciele i w ubraniu, jak w obyczaju ludzkim, tak i w architekturze składniki zrazu rzetelne przechodzą zczasem w składniki pozorne i udają tylko, że coś robią. Wtedy zaczyna je przechowywać i szanować nawyk ludzki, przyzwyczajenie, pokąd nie spowszechnieją, nie obrzydną i nie ustąpią miejsca nowej modzie.

Rzetelne składniki niebardzo starej kamienicy można zobaczyć wtedy, kiedy ją odnawiają i obdrapią z niej wszystek tynk, gips, pilastry, głowice, aniołki, główki, lwy, gzymsy, kostki, girlandy, uzbrojenia okien i podpory balkonów, a zostawią tylko cegłę. Zdawało się przytem, że potężny g z y m s pod dachem to wysunięty naprzód szereg kamieni ciosowych, wieńczący mur u góry, aby go deszcz nie moczył, zdawało się, że belki podtrzymujące sufit najwyższego piętra, wspierają się na potężnych p i l a s t r a c h, biegnących pomiędzy oknami od gzymsu

---

[1]) W języku pisanym, w szczególności francuskim i angielskim, bardzo wiele liter i grup liter pisze się tylko na pamiątkę a nie do czytania. Trzeba je nawet przy czytaniu opuszczać.

pierwszego piętra aż pod sam gzyms u góry pod dachem; zdawało się, że parter jest zbudowany z potężnych brył surowego piaskowca, brzegami tylko okutych graniasto, ułożonych w tak zwaną rustykę; zdawało się, że zwieńczenia okien podtrzymują kolumienki o rzeźbionych głowicach, że balkony wspierają się na konsolach — ale wszystko to był tylko pozór — naprawdę mur był ułożony z poziomych rzędów cegieł, okna zwieńczone łagodnemi łukami albo szynami żelaznemi i betonem, balkony wspierały się na szynach — budowa rzetelna była bardzo prosta i skromna, a skomplikowany aparat części rzekomo dźwigających i ciążących był tylko pozorem. Niby ceremonjał wymagający mnóstwa służby, która udaje, że się coś robi, bo tak każe tradycja. Pozór, wykonany w lichym materjale, w tynku, w gipsie, narzuconym nieraz na sosnowe deski, druty, trzcinę, aby się zdawało, że tu kamienie pracują, podczas gdy naprawdę murszała tylko i obsypywała się lichota. Rodzaj teatru i jakgdyby dekoracje teatralne.

Nie można tem gardzić zbytnio. Kiedy się zastanowić i przyjrzeć się życiu, kiedy wziąć pod uwagę to, co ludzie robią i czego potrzebują i płacą za to i szanują i kochają, znajdziemy i poza fasadami niebardzo starych kamienic wiele składników życia rzetelnych i równie wiele, jeżeli nie więcej, pozornych, obliczonych na wygląd, zrobionych na niby, na pamiątkę, mających tylko oznaczać coś, czego wcale nie widać, robiących wrażenie jakgdyby szło o coś doniosłego i potrzebnego, chociaż naprawdę te rzeczy pomagają nieraz ludziom tyle, co umarłemu kadzidło. Ludzie tylko w zawodowej pracy, w bardzo ważnych sprawach życiowych zachowują postawę duchową serjo i wymagają wartości rzetelnych — pozatem lubią myśleć i czuć na niby i nadzwyczajnie cenią pozory. Potrzebują poprostu tego, żeby ich ktoś w błąd wprowadzał. Cóż dziwnego, że od wieków robił to także i architekt. Nie on pierwszy.

IV. SKŁADNIKI BUDOWLI.

Zanim zaczniemy charakteryzować poszczególne style, spróbujmy przyjrzeć się elementom, z których się składają budowle kamienne w Europie zachodniej i południowej

od zamierzchłych czasów. Nasza architektura wyrosła w biegu wieków z greckiej i rzymskiej. Należymy nietylko w architekturze do tej właśnie grupy kulturalnej, a nie do grupy Islamu, mongolskiej, czy meksykańskiej.

1. Materjał i jego układ.

Budowle wznosi się z drzewa lub z kamienia, lub z jednego i drugiego materjału naraz. Kamień może być naturalny jak wapień np., marmur, albo piaskowiec, a może być sztuczny, jak cegła, beton albo gips. Najnowsze gmachy wznosi się przeważnie z żelaza lub z betonu na rusztowaniu żelaznem (t. zw. żelbet czyli żelazobeton). Kamień jest bardzo oporny przeciwko zgnieceniu, jest mniej wytrzymały na złamanie. Żelazobeton nietylko zgniatać się nie daje, jak każdy kamień, ale jest niesłychanie oporny także przeciw zginaniu. Nie łamie się, mimo obciążenia dość długiej belki względnie płyty po jednym tylko końcu lub na środku. Ma wewnątrz pręty żelazne. Można więc z niego budować jak się buduje małe domki — zabawki z tektury lub dykty, podczas gdy belkę albo płytę kamienną zawsze trzeba podpierać niezbyt daleko i to po dwu stronach, bo trudno liczyć na jej wytrzymałość przeciw zginaniu. Łatwo pęka.

Stąd w nowoczesnych budowlach balkony nie potrzebują żadnych widocznych podpórek, na poziomo w powietrzu sterczących płytach żelbetowych mogą się doskonale wznosić nawet części gmachu i nie potrzebują żadnych słupów do podpory. Natomiast budowla starożytna np. świątynia grecka lub rzymska składa się z graniastych kloców i klocków marmurowych, narażonych wyłącznie tylko na zgniecenie, a nigdy na zgięcie. Mogłaby się nawet obejść bez zaprawy murarskiej. Każdy w niej wysoko umieszczony kamień jest pod środkiem ciężkości podparty innym od spodu i prawie każdy obciążony innym od góry tak, jak kamienne klocki, z których chłopcy swoje gmachy budują na obszernym stole.

Głównym składnikiem każdej budowli jest mur. Ludzie pierwotni budowali go z surowych, nieobrobionych głazów, nieraz olbrzymiej wielkości. Takie mury nazy-

wają się murami Cyklopów. (Zob. obr. 7.) Spotyka się je w Azji Mniejszej, w Grecji, w Italji, i w krajach północnych. Oprócz kamienia surowego, którego dostarczała przyroda w stanie gotowym, używano pierwotnie do budowy murów takich złomów kamienia, jakich dostarczał kamieniołom, bez żadnej subtelniejszej obróbki z pomocą młotka i dłóta. Złomy głazów układano już wcześnie tak, żeby dłuższa oś każdego kamienia leżała poziomo i żeby grubość kamieni nie była zbyt różna. Luki, które się z konieczności tworzyły między nieregularnemi bryłami głazów, zatykano drobniejszym kamieniem — jak wypadło.



Obr. 7. — Mury Cyklopów.

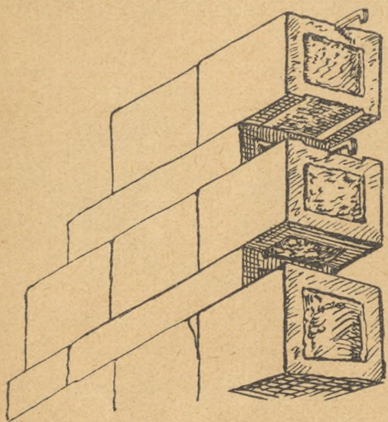
I dziś jeszcze buduje się tak często podmurowania domów na wsi i w górskich okolicach, z tą różnicą, że się luki między kamieniami zalewa betonem i cementem uszczelnia się szpary z zewnątrz widoczne, aby cały mur stanowił spoistą masę, niedostępną dla wody, którąby mogła przenikać do jego wnętrza, marznąć zimą i powoli niespójny mur rozsadzać. Prócz tego, mur spoisty potrafi więcej udźwignąć, niż luźny, o niejednostajnej spoistości.



Obr. 8. — Skarbiec Atreusa. (Grób Agamemnona u J. Słowackiego.)

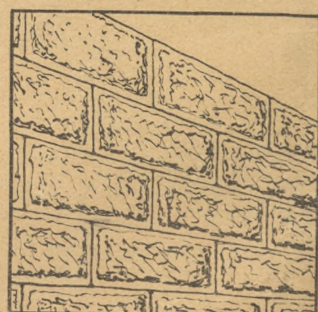
Z postępem kultury zaczęto do budowy używać kamieni obrobionych tak, żeby jakoś pasował jeden do drugiego. Dopiero w Egipcie i w Grecji w epoce rozkwitu jej kultury stał się mur prawidłowym układem graniastosłupów czworobocznych, kładzionych dłuższą osią poziomo tak, aby dłuższe krawędzie tworzyły nieprzerwane fugi poziome a krawędzie krótsze przedzielały je naprzemian, ale zawsze pionowo. Podobnie, jak dziś murarze kładą cegły, kiedy wznoszą ścianę domu. (Zob. obr. 8.).

Ponieważ trudno było kamieniarzom greckim uzyskiwać zupełnie płaskie powierzchnie ociosanych kamieni, dawano poszczególnym kamieniom powierzchnie nieco wklęsłe tak, że zostawało zawsze między niemi miejsce puste a tylko krawędzie pasowały do siebie szczelnie i dokładnie. Nie wiązano poszczególnych brył żadną zaprawą, tylko je spajano klamrami metalowemi. Dziś zawsze się je wiąże cementem. (Zob. obr. 9.)



Obr. 9. — Starożytne wiązanie kamieni ciosowych.

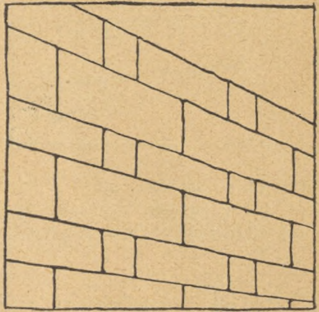
Jeżeli na powierzchni muru widać dłótem opracowane i regularnie dopasowane krawędzie, i tylko krawędzie, głazów a powierzchnia ich, zostawiona na surowo, nosi ślady wielkich nieregularnych odszczepów, nazywa się taką powierzchnię muru **r u s t y k ą** (rusticus — wiejski). Obr. 10. Spotkać łatwo rustykę przynajmniej na parterze w fasadach gmachów, utrzymanych w stylu renesansowym — częściej spotykamy na kamienicach z przed lat pięćdziesięciu jej imitację, wykonaną w tynku z pomocą kielni. Albo prasowaną. Przykry widok.



Obr. 10. — Rustyka.

Mury budowane z cegły kładli Rzymianie tak, jak my, albo w deseń np. siatkowaty (opus reticulatum) tak charakterystyczny dla ruin z czasów cesarstwa rzymskiego, bądźteż obkładali mur ceglany płytami marmurowemi, z których dziś przeważnie nic nie zostało. Poszły na posadzki pałaców i kościołów średniowiecznych, kiedy umiejętność i sztuka starożytnych uległy zapomnieniu a piękny, polerowany marmur nęcił oczy jak dawniej. Płyty marmurowe albo inne kamienie ociosane kładli Grecy i Rzymianie w jednej warstwie tak, że składała się z samych kwadratów, albo z sa-

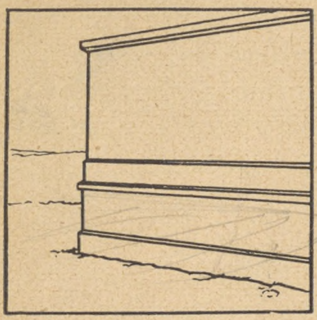
mych prostokątów, albo naprzemian z kwadratów i prostokątów od strony widza. (Obr. 11.) Warstwy szersze zmieniały się naprzemian z węższemi. Rzymianie akcentowali wyraźnie fugi między warstwami. Kształtem i układem cegieł różnią się mury średniowieczne od starożytnych i nowoczesnych.



Obr. 11. — Mur grecki. (Przemienny rytm w kierunku pionowym i poziomym widoczny.)

2. Struktura muru rzetelna i na oko.

Mur jest na to, żeby mocno stał, nie za dużo kosztował i potrafił dźwigać sufity i dach. Wobec tego, powinien być ograniczony pionowemi, płaskiemi ścianami. Będzie stał pewniej, jeżeli będzie szerszy dołem, niż górą. Ale ścinać kamienie skośnemi ścianami, obliczać, mierzyć i dopasowywać je do siebie za każdą wyższą warstwą nie jest łatwo. Oprócz tego, mur stanowi pewną całkowitą część budowli, niby zdanie poboczne w jakiemś zdaniu złożonem. Poczucie pewne starożytnych ludzi w Europie wymagało, żeby mur miał sam dla siebie niby głowę i nogi, jakiś początek wyraźny u dołu i jakieś zakończenie u góry. Rozszerzano więc celowo jego dolną część, tę, która wprost z ziemi wyrasta i nazywa się cokołem i rozszerzano jego warstwę najwyższą, aby mur miał jakieś zwieńczenie czyli gzyms, niby czapkę na głowie. Zwieńczenie miało go chronić od deszczu. Cokół w architekturze ozdobnej chętnie również opierano na jeszcze szerszej podstawie i dawano mu jego własne zwieńczenie, aby znowu sam stanowił pewną całość dla siebie. Cokół nibyto też potrzebuje ochrony od wilgoci i musi stać na szerokiej stopie, skoro ma dźwigać ścianę. Trzon ściany, wobec tego, dostawał nowe mniejsze rozszerzenie nad zwieńczeniem cokołu i mur stawał się nie prostym układem dwu równoległych płaskich powierzchni, tylko zorganizowanym układem płaszczyzn, występujących mniej lub więcej przed lico ściany właściwej. Powstawał więc schemat taki mniej więcej, jak na obr. 12. Cokół można i dziś widzieć jako podmurowanie chaty,

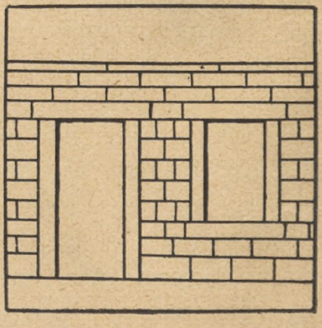


Obr. 12. — Schemat muru z cokołem i gzymsem. Cokół ma tu swój własny cokół i własny gzyms.

willi, kamienicy, kościoła, jako okładzinę marmurową w lepszych sieniach, jako lamperję biegnącą dołem po ścianie w kolorze nieco ciemniejszym, odgraniczoną paskiem od reszty ściany. Zwieńczenie muru górne również zostawiło ślad, widoczny choćby w tem, że malarz pokojowy nie dociąga nigdy malowidła lub tapety do samego sufitu a każda tapeta ścienna ma jakiś szlak u góry. W dawnych pałacach i kościołach można spotkać tę organizację murów a przynajmniej ślad jej jakiś, zachowany w malowidle ścian. Mury w architekturze nowoczesnej obchodzą się bez tego podziału i stoją równie mocno jak dawniej. Podział, o którym mówimy, dawno stał się tylko pozorem, czemś szczątkowem, co trwało tylko siłą nawyku i powagą tradycji.

3. Otwory.

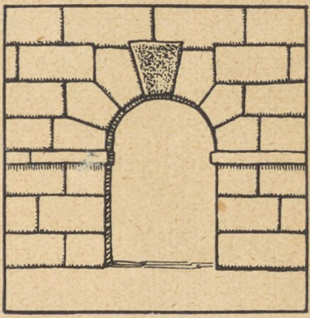
Każda budowla mieszkalna ma służyć ludziom tylko na chwilowy pobyt. Trzeba do niej wchodzić i warto kiedyś z niej wyjść. Stąd każda musi mieć drzwi. We wnętrzu zaś koniecznie potrzeba światła i powietrza. Stąd budowla mieszkalna musi mieć, oprócz drzwi, jeszcze okna w dostępnej dla człowieka wysokości. Oba te rodzaje otworów powstają najprościej przez wyoszczędzenie lub usunięcie odpowiedniej ilości kamieni w murze. Wtedy jednak kamienie, ograniczające otwór górą, mogą się łatwo zwalić, bo im braknie podpory. Wypadało zatem wieńczyć drzwi i okna głazem szerszym od innych (t. zw. nadprożem), wspartym na dwóch głazach, ustawionych długą osią pionowo czyli na t. zw. węgarach. W nich dopiero umocowywano drewniane ramy drzwi i okien. Stąd schemat



Obr. 13. — Schemat muru z otworami. Kamienie wieńczące wspierają się na węgarach.

otworów użytkowych wypadał w tym sposobie jak na obrazku 13-ym.

Widać z tego schematu, że kamień wieńczący otwór dźwiga na całej swej długości część muru nad nim leżącą a sam jest podparty tylko na dwóch końcach. Jest więc mocno narażony na zgięcie a że nie jest giętki, bo to kamień, więc na złamanie. Widać też, że otwory, tak uzbrojone, musiały być stosunkowo dość wąskie, jeżeli zwieńczenie nie miało grozić pęknięciem i zawaleniem. Egipcjanie i Grecy obchodzili się przeważnie płaskiem zwieńczeniem wąskich otworów użytkowych — Rzymianie przejęli od Etrusków sposób, który im pozwalał dowoli rozszerzać otwory na drzwi i okna: sklepienie. Od pionowego kierunku węgarów, którym grozi jedynie tylko zgniecenie, nie musi się odrazu przechodzić do poziomego kierunku zwieńczenia, któremuby groziło złamanie. Można to zrobić powoli, stopniowo, po linji kołowej. Wtedy poziom zostanie wogóle usunięty i nie będzie mowy o żadnem niebezpieczeństwie złamania belki. Otwór zwieńczy się nie poziomem, tylko łukiem. Potrzeba w tym celu ściosać kamienie, tworzące łuk nad otworem, nie w graniastosłupy, tylko w kliny ścięte tak, żeby ich ściany zbieżne zmierzały ku środkowi łuku. (Obr. 14.) Najwyższy, środkowy, kamień takiego zwieńczenia nazywa się kluczem łuku albo zwornikiem. Dlatego, że się go na końcu kładzie a wystarczy go zabrać, żeby cały łuk musiał runąć. Wszystkie inne składniki łuku ześlizną się wtedy po swoich skośnych ścianach i spadną. Jak długo dzieli je skośnie ścięty klucz sklepienia, próbują również spadać, podobnie jak i on sam, ale skutek z tego tylko taki, że wszystkie wciskają się coraz mocniej pomiędzy siebie, gniotą się nawzajem, a nie mogąc się zgnieść, bo kamień jest na to wytrzymały, przenoszą ciśnienie klucza sklepiennego, swoje własne i ciśnienie tej części ściany, która na nich spoczywa, na węgary i na poziomo pod niemi



Obr. 14. — Łuk wieńczący wejście. Zwornik zrobiony ciemniej.

leżące warstwy muru. W ten sposób już żadnemu kamieniowi nie grozi złamanie, bo go nic nie próbuje zginać, wszystkie są wyłącznie tylko narażone na ściśnięcie, ale to każdy kamień doskonale znosi. Więc otwór, tak uzbrojony, jest trwały i może być dowolnie szeroki.

Łuki nad otworami ściennemi zaczęto zczasem uwydatniać, pogrubiać, aby ich szerokość wychodziła przed lico muru. Klucz sklepienia zaczął być zczasem wyższy i grubszy od innych kamieni łuku, aby widać było, jaki jest ważny. On się stał niby mistrzem ceremonji przy oknie i przy drzwiach. Zaczęto go zdobić rzeźbą. W okresie renesansu i w dalszych zobaczymy na nim dziwaczne, figlarne, potworne nieraz twarze t. zw. maszkarony. Wtedy łuk nad otworem spocznie na osobnych podporach, wydzielonych z muru i ukoronowanych ozdobnie, aby grę składników dźwigających i ciążących ukazać wymownie i głośno, z akcentami, z pewną przesadą. Podobnie z opowiadań dawnych powstawały pieśni, z pierwszych liter pisma ozdobne inicjały, z tęgich kijów berła i pastorały, z ciepłych czapek infuły i korony.

4. Słupy.

Do podpierania poziomo a wysoko leżących belek, albo łuków, albo ścian na wyższem piętrze, nie potrzeba pełnego muru. Wystarczają słupy. Zostawiają pomiędzy sobą wolne przejście, nie zasłaniają widoku, wymagają mniej materjału, wyglądają lekko, a pracują równie dobrze, jak mur.

Żeby słup z każdej strony wyglądał jednakowo zgrabnie a nie wydawał się raz cieńszy, raz grubszy, nie może być graniasty. Kwadrat ma przekątnię szerszą, niż bok. Podobnie i graniastosłup kwadratowy w widoku przekątnym jest znacznie szerszy, niż gdy patrzeć prostopadle na jedną z jego ścian. Stały stosunek widzialnej średnicy do wysokości może mieć tylko słup okrągły. Stąd oddawna nadawano słupom kształt zbliżony do walca.

Zbliżony tylko, bo zadanie, które im przypadło do spełniania, kazało im odbiegać od kształtu walca. Prze-

dewszystkiem dolna podstawa słupów uległa zwiększeniu w stosunku do górnej, bo miała do dźwigania jeszcze i ciężar samej kolumny. Wypadało go więc rozmieścić na większej powierzchni. Stąd kształt kolumny musiał się zbliżać raczej do stożka ściętego, niż do walca. Następnie, jeżeli obciążyć lub nacisnąć z góry stożek ścięty o stromym spadku, zrobiony z materjału plastycznego, jak glina lub plastelina, on się wybrzuszy i zacznie pękać w dolnej połowie, mniej więcej w trzeciej części swej wysokości. Tam go najmocniej rozpiera ciśnienie wywarte z góry. Kamień się nie wybrzuszy, ale pęknie. Jeżeli więc słup nie ma ulec odkształceniu skutkiem ciśnienia wywartego z góry, trzeba go już naprzód w trzeciej części jego wysokości u dołu zrobić nieco grubszym. Będzie przez to wytrzymalszy, ubezpieczony niejako. Jego sylweta zacznie się przez to upodabniać nieco do wrzeciona. To zgrubienie słupów, narastające łagodnie od góry ku dołowi aż do trzeciej części wysokości słupa, nazywa się z grecka entazą, e n t a s i s. Po polsku: wybrzuszenie. Widać je już na słupach egipskich i można je zauważyć na kolumnach greckich. Słup bez entazy trzyma też dobrze; słup z entazą opowiada głośno, jak bardzo pracuje. Przesadza nieco. (Zob. obr. 15.)

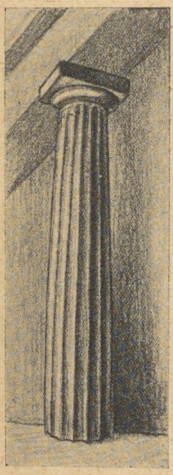


Obr. 15. Trzon słupa z entazą.

Żeby słupom zapewnić przy każdem oświetleniu stały stosunek widoczny średnicy do wysokości, nie wystarczało nadać im przekrój okrągły. Przy oświetleniu bocznem słońce rozjaśniało jedną połowę słupa a cień okrywał drugą i słup wydawał się węższy niż gdy był oświetlony wprost od strony widza. Ta zmienność wyglądu zmalała dopiero wtedy, gdy trzonom słupów nadano rowki cz. żłobki pionowe wzdłuż całej wysokości. Zaklęsłości rowków stwarzały w oświetleniu bocznem szereg prążków ciemnych po stronie jasnej i szereg prążków jasnych po zacienionej stronie kolumny, zaczem widok słupa, oświetlonego z boku, przestał się rozpadać na dwie kontrastujące połowy, przejście od światła do cienia zaczęło być na nim mniej gwałtowne, choć podzielone na schodki. (Zob. obr. 16.) Rowki zresztą obiegały trzon słupa rytmicznie. To też coś warte. Bogatsze

słupy w Grecji i w Rzymie zawsze były rowkowane — w ubogich domach wystarczały gładkie.

Słup podobnie jak mur — nietyle potrzebował, ile prosił się o stopę jakąś i o głowę, o początek i koniec. Dostawał więc bardzo często u dołu okrągłą podstawę czyli b a z ę, która udawała, że go mocno wiąże u dołu dwoma pierścieniami, aby się nie rozgniótł, cisnąc o podłogę i rozmieszczała jego ciśnienie na powierzchni jeszcze szerszej, niż dolny przekrój jego trzonu. Wyglądała celowo. Mimo to, obchodzili się bez niej architekci budujący w stylu doryckim. Konieczność estetyczna jest bardzo często koniecznością pozorną — na niby — jak w zabawie. Może być i to, że pierwotnie baza była kamieniem podstawionym pod drewniany słup i chroniącym jego dolny koniec od zgnicia w ziemi.


Obr. 16. — Słup żłobkowany.

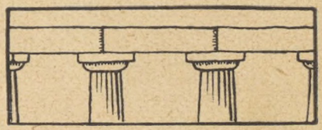
Górą wieńczyła słup g ł o w i c a, czyli kapitel. Pierwotnie była to tylko graniasta, niewysoka płyta kamienna, zwana a b a c u s. Żeby jakoś przejść od okrągłego słupa do szerokiej, graniastej płyty abakusa, podstawiano pod nią, niby poduszkę, jeszcze jeden kamień w kształcie odwróconego bochenka, albo skorupy jeżowca. Stąd nazwa tego kamienia e c h i n u s — jeżowiec. Pod nią w pewnej odległości odcinano prążkami poziomemi t. zw. s z y j k ę słupa. Abakus i echinus razem wzięte stanowiły g ł o w i c ę czyli k a p i t e l. Tylko w najdawniejszym klasycznym stylu greckim głowica miała tak prostą budowę. Głowice późniejsze przybrały formy bardzo fantastyczne, coraz bardziej bogate i zawiłe, pokąd nie zabrakło majstrów do tej roboty. Z upadkiem kultury starożytnej upraszcza się znowu kształt głowic, na czem zresztą wygląd kolumny niezawsze traci.

Na ścianach pałaców i kościołów spotykamy często płaskie, mało ze ściany wystające jakby pozory słupów. To ma u szczytu głowicę nie całą oczywiście; jej większa część tonie gdzieś jakby w masie muru, wystaje tylko część drobna, dźwiga wystający załom pozornego belkowania, albo podpiera czasem jakiś łuk wsporny sklepie-

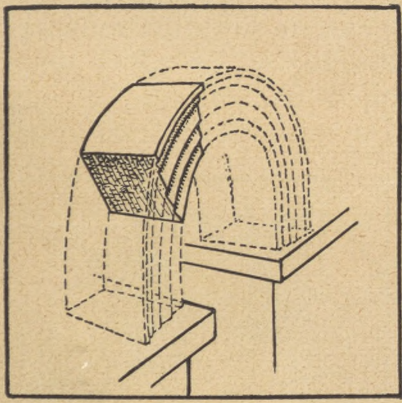
nia. Takie płaskie niby-słupy graniaste, przylepione niejako do ściany — nazywają się pilastrami. Szersze graniaste występy muru, które już nie udają kolumn a sięgają też od posadzki do stropu, nazywają się lizenami.

5. Belkowania i pasy zdobnicze.

Żeby kolumny ustawione na obwodzie dużego prostokąta mogły udźwignąć strop i dach budowli, trzeba je było pokryć z góry belkowaniem poprzecznem. Kładło się więc graniaste, długą osią poziomo ułożone głazy na głowicach tak, żeby każdy głaz spoczywał równocześnie na dwóch słupach. (Zob. obr. 17.) Spojenie głazów poziomych wypadało pionowo nad środkiem każdej głowicy, na przedłużeniu a raczej w płaszczyźnie strzałkowej, przechodzącej przez oś słupa. Ten szereg grubych belek drewnianych lub kamiennych, spoczywających poziomo bezpośrednio na głowicach, nazywał się architrawem. Gdzie architekt wiązał słupy nie poziomo, tylko łukiem, tam się architraw pozornie wyginał w półkole i wspierał się swemi dwoma przekrojami na abakusach głowic. Nazywa się wtedy archiwoltą. (Obr. 18.) Ta składała się z klinów kamiennych, których widoczna powierzchnia była ozdobiona tak samo, jak powierzchnia architrawu. Architraw bywał zrazu wykonywany z obrąbanych graniasto pni drzewnych. Jak się trafił gruby pień, wystarczał; gdy się okazywał za cienki, a na Południu trudno o grube pnie, obijano go długiemi deskami wzdłuż osi długiej, na sposób długiej graniastej skrzyni. (Zob. obr. 19.) Ślad tych zabiegów został i na kamiennych architrawach. Zawsze widać na grubości jońskiego architrawu jakby trzy schody.

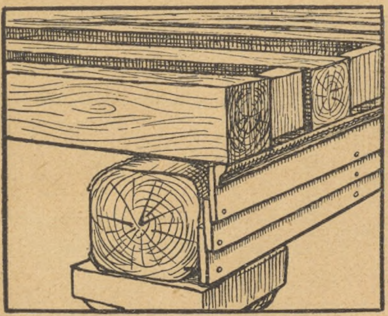


Obr. 17. — Głazy architrawu na słupach.

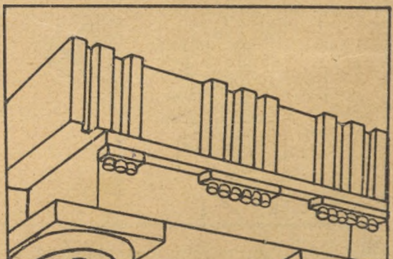


Obr. 18. — Archiwolta (ozdobiona jak architraw.)

Najbliżej lica muru leży pierwszy stopień, tuż przy abakusach kolumn, średni występuje nieco naprzód, a najwyższy jest najwypuklejszy i do tego jeszcze uwieńczony gzymsikiem i wypuklejszą listewką, aby wiadomo było, że tu się architraw skończył. (Obr. 20.) Tę samą plastykę powtarzają rzymskie i renesansowe archiwolty; każda z nich pokazuje, że jest właściwie wygiętym ku górze architrawem. Tak się przedstawia frontowa strona architrawu. Na jego górnej powierzchni wspierały się niegdyś graniaste końce belek, biegnących podłużnie, to znaczy równolegle do długiej osi budowli i tworzących jej sufit. Pomiędzy końcami belek widniały z frontu otwory, prowadzące pod dach. Pozatykano je zczasem płytami marmurowemi, na których widniały płaskorzeźby. Te płyty marmurowe nazwano metopami czyli naczółkami, a gdy konstrukcję drewnianą zastąpiono w zupełności kamienną, zjawiły się między metopami graniaste kamienie, zamiast końców belek. Na każdym widniały dwa pionowe wręby, dzielące widoczną powierzchnię kamienia na trzy pionowe, wypukłe pasy. Stąd nazwano te kamienie tryglifami. Być może jednak, że ten motyw wzięli Grecy już gotowy z Egiptu, tam go już używano, więc nie można ręczyć za jego genezę. W stylu t. zw. dorycki biegł nad architrawem równoległy do niego pas powtarzających się rytmicznie naprzemian tryglifów i metop. Zawsze tryglif wypadał w tym stylu nad samym brzegiem architrawu i powtarzał się nad każdą kolumną i nad przerwą między kolumnami. Wszędzie tam, gdzie swojego czasu

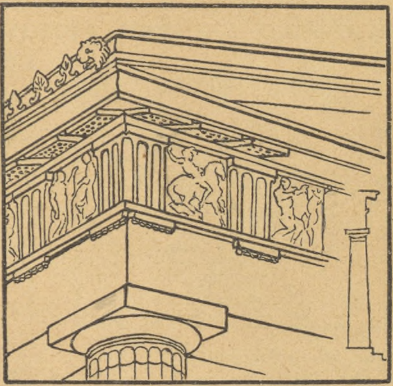


Obr. 19. — Architraw drewniany, podłużne belki fryzu i metopy między niemi.



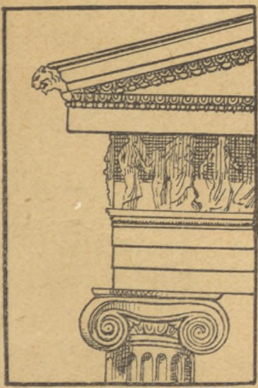
Obr. 20. — Fragment architrawu i fryzu z tryglifami i metopami w kamieniu. (Schemat.)

widniały drewniane końce belek sufitowych podłużnych. Tryglify już nie sięgały daleko wgłąb gmachu. Udawały tylko końce belek, ale same nie były belkami. Ten pas kamienny leżący na architrawie, który Dorowie zdobili tryglifami i metopami, nazywa się **fryzem** i stanowi jakby szyję gmachu. Zazwyczaj też nosił barwne ozdoby. Doryckie tryglify malowano często na niebiesko a tło płaskorzeźb na metopach na czerwono, tak, że fryz już zdaleka świecił barwami, jakby sznurem klejnotów, tuż pod dachem. Jończycy chętnie zostawiali fryz zupełnie pusty, albo go okrywali nieprzerwanym szeregiem płaskorzeźb. (Zob. obr. 21 i 22.)



Obr. 21. — Fryz dorycki z gzymsem wieńczącym i kawałkiem frontonu.

Do ostatnich czasów przechowała się u nas potrzeba wieńczenia ścian u góry pasem ozdobnym czyli fryzem. Mało kto ma w domu fryz rzeźbiony, ale malowany w desenie spotkać można bardzo często, jeżeli nie na tapetach w mieszkaniu, to w sieniach, albo w jakiejś uroczystej sali.

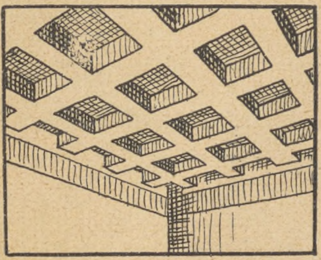


Obr. 22. — Fryz joński. Głowica narożna. (Dlatego lewa woluta ustawiona ukośnie.)

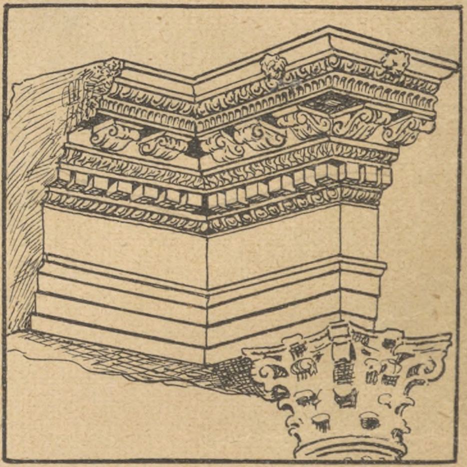
Do tylnej strony kamieni, składających się na fryz, przypierały w świątyniach greckich belki sufitowe oparte na architrawie a na nich leżały te, do których przybijano skośne krokwie dachowe. Długie belki sufitu łączono krótkiemi belkami poprzecznemi tej samej grubości, co długie. Obijano deskami tak utworzoną kratę, przez co się dolna powierzchnia sufitu rozpadała na układ wnęk graniastych o kwadratowych dnach, czyli t. zw. **kasetonów**. Taki sufit nazywał się **kasetowany**. Kasetowanie przeniesiono później także na sklepienia i wnętrza kopuł, chociaż one wcale nie powstały z konstrukcyj drewnianych.

(Zob. obr. 23.) Zato wybicie kasetonów w kopule odciążało ją znacznie.

Na górnej powierzchni fryzu układano już ostatnią warstwę kamieni ciosowych. Ta wysterczała przed lico architrawu i fryzu, miała stanowić podporę dachu i chronić ściany budowli od deszczu. To gzyms wieńczący. Nazywa się wieńczący w odróżnieniu od płaskich gzymsów opasujących, które oddzielają poszczególne piętra budynków wielopiętrowych i uzewnętrzniają podział wnętrza budowli na kondygnacje. Na górnej powierzchni gzymsu wieńczącego wspierały się krokwie dachu, dobiegając do rynny, wyżłobionej na zewnętrznym brzegu górnej powierzchni głazów gzymsowych. Kamienie, składające się na gzyms, nie mogły zachować kształtu graniastego, jeżeli znaczną częścią swojej masy miały sterczeć na zewnątrz przed fryz. Ta stercząca część gzymsu, jeżeli nie miała przeważyć reszty i grozić dla oka upadkiem, musiała być podcięta, uszczuplona jakoś. Stąd gzyms wieńczący i dziś jeszcze, kiedy go już nie robią z kamienia, tylko wyciągają w gipsie lub w zaprawie murarskiej, ma zawsze od spodu ukos, podzielony układem listewek, wałków i rowków na swym zewnętrznym brzegu. Te listewki, wałki i rowki profilujące gzyms są skamieniałym śladem desek, różnej szerokości i grubości, ułożonych płasko jedna na drugiej, wysuniętych coraz bardziej na zewnątrz.

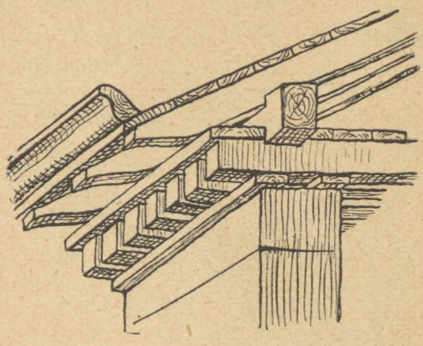


Obr. 23. — Schemat sufitu kasetowanego.



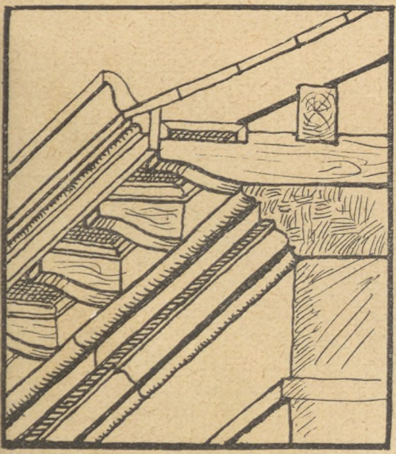
Obr. 24. — Belkowanie i gzyms na konsolach ze świątyni Kastora i Polluksa w Rzymie.

Pod gzymsem widnieje nieraz w architekturze klasycznej pas kostek, wzdłuż jego całej długości. Ta ozdoba powstała z graniastych beleczek drewnianych, których warstwa miała podwyższać dach a wysterczała nieco poza mur na zewnątrz. (Zob. obr. 24.) Gzyms podtrzymują nieraz od dołu, a najczęściej wiszą tylko na nim esowato podkrojone, a rytmicznie rozmieszczone konsole. Pierwotnie były to również zwężające się ku końcom i ozdobione zakończenia krokwi, lub poziomych belek wiązania dachowego. (Obr. 25, 26.)



Obr. 25. — Początek konsoli i kostek w drewnianych składnikach budowli.

Jeżeli jeszcze wyżej niż gzyms wieńczący wyprowadzano mury budowli, ta część muru sterczącą nad gzymsem nazywała się attyką i mogła mieć znowu swój gzyms jako zakończenie.

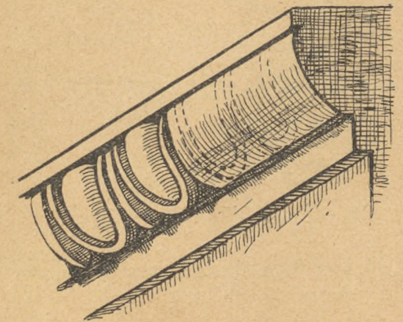


Obr. 26. — Gzyms wieńczący, przebity konsolami z drzewa.

W architekturze klasycznej i nowszej spotykamy często pasma poziome ozdób, rozmieszczonych rytmicznie. Pasma zdobnicze wysterczają wypukle z muru i u starożytnych mają ozdoby wykute wgłąb w wystającej warstwie kamieni. (Obr. 27.) Ta warstwa jest w klasycznej i w romańskiej architekturze z reguły ścięta z wierzchu poziomo, a więc prostopadle do powierzchni muru. W budowlach gotyckich gzymsy są z reguły zwierzchu ścięte spadzisto a więc skośnie do powierzchni muru. (Obr. 28.) Ornamenty są we wklęsłościach pasm gotyckich wykonane wypukle; jakby nasadzone na wierzch, nie wyryte w głąb. (Obr. 28.) Po skośnej powierzchni

gzymsu łatwo spływa deszcz i śnieg nie leży na niej tak długo.

Ale nie o to tylko szło. W kształcie liter z epoki gotyku występuje również ten charakterystyczny kąt ukośny o sześćdziesięciu i stu dwudziestu stopniach do pionu. W piśmie powtarzają się te same piony i ukosy, które nadają styl sylwetom gmachów. (Zob. obr. 30.)

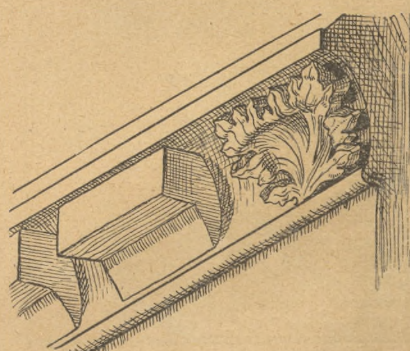


Obr. 27. — Wole oczka zaczęte w kamieniu. Ornament klasyczny.

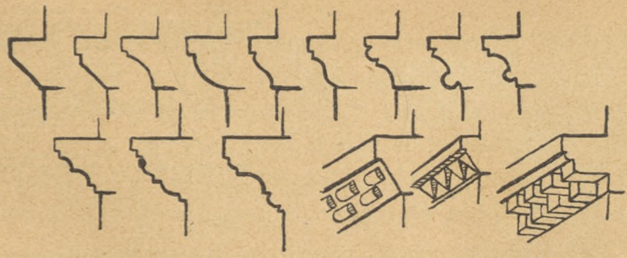
W pasmach zdobniczych architektury klasycznej i późniejszej powtarzają się pewne ustalone motywy i utworzone z nich ornamenty. Tak np. półwałek na płaszczyznach a w kątach prostych dwuściennych między płaszczyznami ćwierćwałek. Jeden i drugi bywał ozdobiony. (Zob. obr. 29.)

Pod gzymsami i na dolnej granicy głowic widnieją często t. zw. perełki. (Zob. obr. 31.) Na płaskiej listwie zjawia się łamana taśma, u starożytnych meandry. (Zob. obr. 32.) Na szczytach gmachów egipskich biegł odwinięty na zewnątrz wklęsek, podobny na przekroju do wklęsłego nosa i stąd nazywany s i m a. (Obr. 33 i 34.)

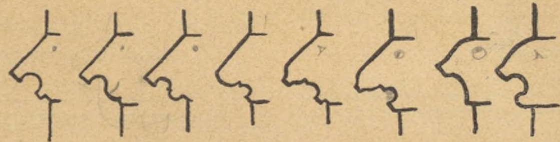
Listwa dołem wklęsła a górą wypukła nazywa się k a r n i s z e m. Na powierzchni listew powtarzarza się kształt podobny do liścia. Z takich listków, odwiniętych na zewnątrz, tworzy się znany motyw w o l i c h o c z e k. (Zob.obr.35.) Kiedyindziej powtarzają się na nich rytmicznie uproszczone pęczki liści palmowych czyli t. zw. p a l m e t y albo d ł o n i a t k i. Zarówno palmety jak i perełki, kostki czy wole oczka można powtarzać w nieskończoność wzdłuż linji prostej i załamywać te szeregi pod kątem prostym, gdy



Obr. 28. — Gzyms gotycki zaczęty w kamieniu.



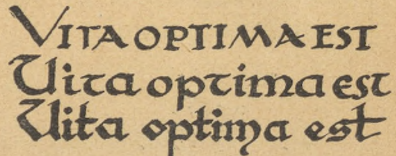
Obr. 29. — Profile i fragmenty gzymsów romańskich.



Obr. 29 a. — Profile gzymsów gotyckich. — W profilach romańskich powtarza się kąt prosty między pionem a poziomem i części koła. W gotyckich koło i kąt ukośny.

idzie o zamknięcie, o stworzenie ramy dla jakiejś powierzchni. Powstają w ten sposób wypukłe **ornamenty bieżące**.

Dla stylów klasycznych charakterystyczna jest ta dążność do zamykania składników konstrukcyjnych i zdobniczych w ramy, w granice, które co chwila mówią: stąd dotąd a nie dalej i nie bliżej i nie jakoś tak, tylko: tak a nie inaczej i tyle a nie więcej. Wyraźnie ograniczona jest kolumna i części jej głowicy, listewka ogranicza architraw, listwa kończy fryz i gzyms. Poszczególne pasma ornamentów leżą też między listewkami. Nawet grube pionowe kreski liter i cyfr rzymskich i greckich pisanych mają poziome cienkie zakończenie u dołu i u góry. Rzymskie cyfry i dziś kładziemy między kre-



Obr. 30. — Pismo rzymskie, romańskie i gotyckie powtarza składniki kształtu gmachów ówczesnych.



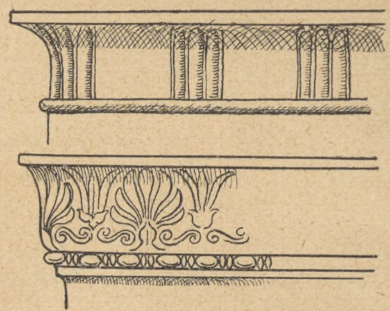
Obr. 31. — Perełki.



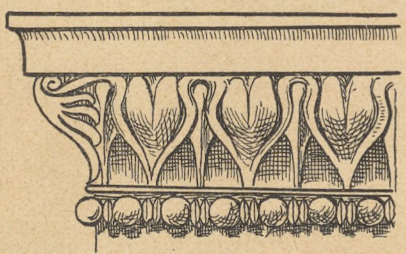
Obr. 32. — Meandry.



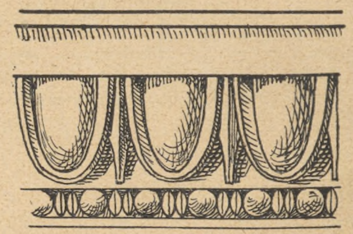
Obr. 33. — Sima (przekroje).



Obr. 34. — Sima jako zwieńczenie murów. (Na dolnej simie palmetki.)



Obr. 35. — Karnisz grecki; dołem perełki.



Obr. 35 a. — Wole oczka i perełki.

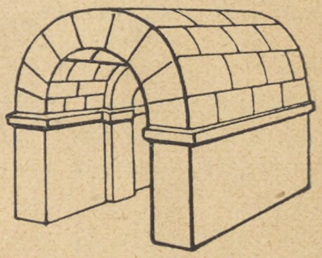
skami poziomemi. Podobnie i w myśleniu usiłujemy od czasów Sokratesa i Platona posługiwać się jasnemi, określonemi pojęciami.

6. Sklepienia.

Rzecz jasna, że kto potrafił zwieńczyć półkolisto otwory drzwi i okien i uzyskał przez to większą średnicę otworów, temu nie trudno było zastosować tę samą sztukę do sufitów poziomych i zastąpić je sklepieniami. Wystarczyło łuk ścienny powtórzyć raz koło razu w kierunku prostopadłym do jego płaszczyzny i uzyskać, zamiast poziomej powały nad jakiemś wnętrzem, powierzchnię krzywą, która stanowiła pół pobocznicy walca i tak samo usuwała niebezpieczeństwo zgięcia względnie załamania się poprzecznej rozpiętości stropu, a wprowadzała na to miejsce wyłącznie nieszkodliwe dla kamienia siły zgniatające, jak to w płaszczyźnie ściany robił łuk, archiwolta. Sklepienie tego kształtu nazywa się sklepieniem beczkowem albo kolebkowem. Cały jego ciężar przenosi się na ściany boczne, które mu służą za podporę. Wnętrze,

okryte sklepieniem beczkowem, otrzymuje światło z boku, od strony swoich dwóch łuków ściennych. (Zob. obr. 36.) Dla wzmocnienia otrzymywało dłuższe sklepienie beczkowe zgrubienia zwane łukami wspornemi albo gurtami poprzecznemi, które się na podobieństwo żeber powtarzały w równych odstępach po jego spodniej stronie. Widać takie sklepienia w rzymskich łukach triumfalnych, wodociągach, mostach, w długim korytarzu prowadzącym z Forum na Palatyn, w prastarym kanale rzymskim, zwanym Cloaca Maxima. Stosujemy je dziś również w tunelach, wiaduktach, kościołach, korytarzach. Najstarsze znaleziono w grobach egipskich z czasów VI dynastji (około 2.600 prz. Chr.), jednakże nie upowszechniło się w Egipcie.

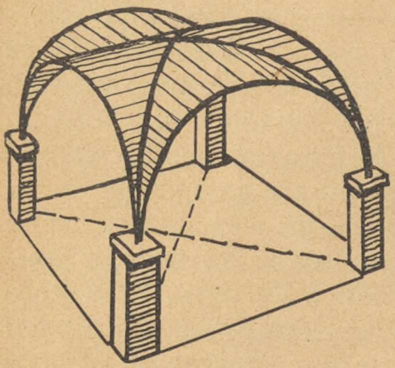
Sklepienie beczkowe było wielkim postępem w porównaniu do płaskiej powały. Pozwalało nakrywać bardzo wielkie powierzchnie, mogło się rozpinać na przestrzeniach, na którychby się dawno były załamały belki kamienne dostępnej grubości. Miało jednak i swoje wady. Wymagało mianowicie ciężkich, pełnych ścian po obu stronach, przez które nie było wyjścia w prawo ani w lewo. Nieznośnie.



Obr. 36. — Sklepienie beczkowe z gurtem poprzecznym na pilastrze (schemat).

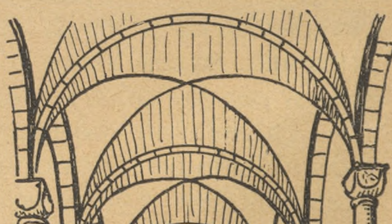
Ta właśnie potrzeba naprowadziła Rzymian na nowy pomysł. Żeby uzyskać możność przejścia nie tylko wprzód i w tył, ale i w poprzek, a tem samem otworzyć komunikację z pomieszczeniami sąsiedniemi, okrytemi w podobny sposób, nasunęła się myśl, żeby skrzyżować u góry nad kwadratową posadzką dwie połówki pobocznicy walca tak, aby ich osie były do siebie prostopadłe i niech się tam przenikają nawzajem. Niech jedno sklepienie beczkowe biegnie nad kwadratem posadzki wprost, a drugie, takiej samej rozpiętości i kształtu, niech się z niem przenika pod kątem prostym, jak na obr. 37. i 38. Po czterech rogach kwadratu posadzki staną słupy i połączą się z sobą czterema łukami ściennemi. Każdy łuk nad jedną krawędzią kwadratu, w płaszczyźnie możliwej ściany graniastosłupa. A teraz prowadzić można dwa sklepienia beczkowe. Każde

z nich niech łączy dwa przeciwległe sobie łuki ścienne, aż się te oba sklepienia przenikną i przetną z sobą w linjach krzywych, leżących prostopadle nad przekątniami kwadratowej posadzki. Te linje przecięcia się sklepień będą elipsami. Zupełnie, jak ta elipsa, którą zawsze widać, kiedy się okrągła rura lub laska załamuje pod kątem prostym. (Obr. 37.) Sklepienie, utworzone przez skrzyżowanie się dwóch walców, nazywa się sklepieniem krzyżowem.

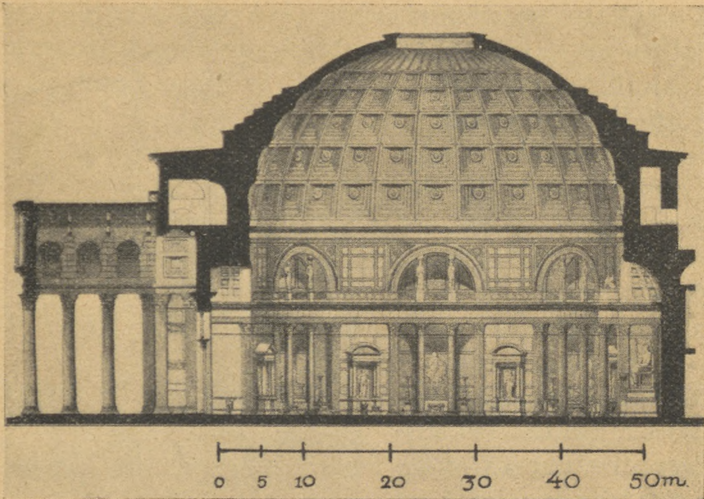


Obr. 37. — Sklepienie krzyżowe (schemat). Nad przekątniami kwadratu posadzki elipsy.

Umiejąc obliczać i wykonywać sklepienia krzyżowe, mogli Rzymianie wiązać ze sobą liczne wnętrza o kwadratowej podłodze, otwarte choćby w cztery strony. Mając sklepienie beczkowe i krzyżowe, potrafili, oprócz tego, obmyśleć jeszcze jedną konstrukcję opartą na zasadzie łuku, która im pozwoliła okrywać wnętrza okrągłe. To kopuła. Bryła obrotowa do półkuli zbliżona, albo czasza kulista, powstała przez obrót jakiegoś łuku, takiego jak łuk ścienny, około osi pionowej. Oparta na ścianie kształtu pierścienia walcowatego. Tak przesklepił M. V. Agrippa, przyjaciel i zięć Augusta, westybul swoich łaźni zwany później Panteonem, który stoi w Rzymie do dziś. (Zob. obr. 39 i 40.) Długie wieki minęły po czasach Augusta i Agryppy, kiedy nie umiano powtórzyć tej konstrukcji w wielkich rozmiarach, przypominającej widok nieba. Teodoryk, król Gotów, chciał mieć na swoim grobowcu w Rawennie ko-



Obr. 38. — Sklepienie krzyżowe nad dwoma kwadratami widziane z dołu. Schemat.



Obr. 39. — Przekrój Panteonu Agryppy w Rzymie. Kasetony wyrąbane w kopule ujmują jej ciężaru.

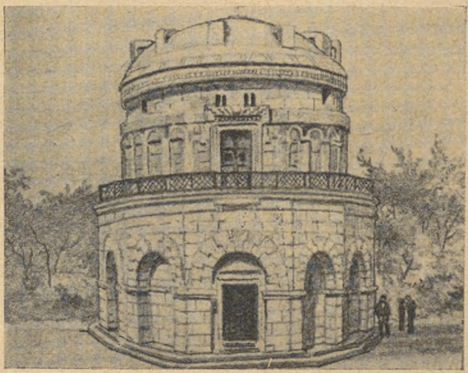
pułę za każdą cenę. Zrobiono ją z jednej bryły, choć ma 10 metrów i pół w średnicy. Łatwiej było wtedy o to, niż o obliczenia i rysunki poszczególnych ostrosłupów, z którychby się dała złożyć kopuła na sposób rzymski. (Zob. obr. 41.) Dopiero Brunelleschi dokazał tej sztuki na nowo w wieku XV-ym, wznosząc pierwszą w czasach nowszych olbrzymią kopułę na katedrze we Florencji. Półtora tysiąca lat trzeba było czekać na ten wyścig i triumf.

Tymczasem majstrom średniowiecznym już w wieku

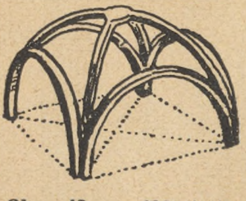


Obr. 40. — Panteon Agryppy. Stan obecny.

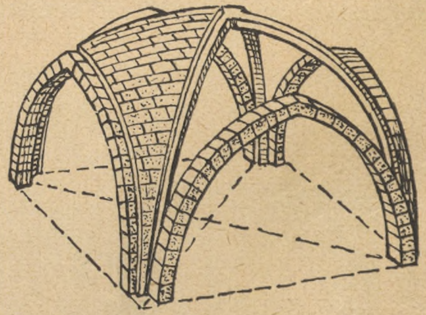
XII-ym zaczęło trudności sprawiać obliczanie i wykonywanie elips w sklepieniach krzyżowych na przecięciu się dwóch powierzchni walcowatych w tego rodzaju stropie. Zdecydowali się na pół linji kołowej zamiast połówek elipsy. Skutkiem tej zmiany zagięły się na samym środku sklepienia krzyżowego osie i linje tworzące powierzchni walcowatych. Środek sklepienia podniósł się wyżej, niż wierzchołki łuków ściennych, i cztery części sklepienia przestały dotykać płaszczyzny poziomej. Zaczęły spadać skośnie od szczytu na samym środku ku niżej leżącym czterem łukom ściennym. Jak jedwab otwartego parasola. (Obr. 42.) Łuki ścienne w wieku XIII-ym zaczęto łamać, aby tworzyły t. zw. ostrołuki. (Obr. 43.) Poprowadzono mocne i ozdobne żebra, niby druty w parasolu, od filaru do filaru w płaszczyźnie ścian i po przekątniach oraz na przejściach między szczytami łuków ściennych a środkiem stropu. W ten sposób rozpadło się sklepienie krzy-



Obr. 41. — Grobowiec Teodoryka w Rawennie. (Rekonstrukcja.)



Obr. 42. — Sklepienie krzyżowe. Łuki przekątne są tu kołami.



Obr. 43. — Schemat sklepienia ostrołukowego. Na żebrach leży już jeden żagiel.

żowe na układ wygiętych pól trójkątnych, opartych na coraz bardziej zawiłej sieci kamiennych, profilowanych, żeber. Żebra wszystkie wyrastały teraz, jak gałęzie palm,

z potężnych filarów i mogły swoją siecią zakrywać wnętrze o dowolnym kształcie posadzki, bo dowolną figurę geometryczną można podzielić na trójkąty. Najefektowniej prostokąt i wielobok foremny. Tak budował już styl ostrołukowy czyli gotycki.

7. Dachy.

W suchym klimacie Egiptu i Mezopotamji budowle obchodziły się bez dachów; wystarczały kamienne sufity. Grecy, chcąc uchronić drewniane belki swoich stropów od wilgoci, stworzyli kostrukcję dachu dwuspadkowego czyli siodłowego. Na podłużnych belkach sufitu opierano ukośnie krokwie, spadające w prawą i lewą stronę gmachu, i przybijano na nich poziome łaty, na których mogły się zaczepiać dachówki. Woda spływała po nich do rynien wykutych w najwyższej warstwie gzymsu i wypływała na zewnątrz przez otwory, zdobione najczęściej głowami lwów. Ten dach starożytny miał bardzo rozwarty kąt u szczytu; nie groziło mu obciążenie śniegiem. W krajach północnych ściany dachu schodzą się ze względu na śniegi pod kątem ostrym, przez co dach rośnie wzwyż. Dziś jeszcze, kiedy z północy jechać do Italji, jak długo pociąg nie minie wąwozów alpejskich, widać co chwila spiczaste wieżyczki i ostre dachy na kościółkach w zimnych, chmurnych krajach niemieckich. Im dalej na Południe, tem częściej widzi się dach o kącie rozwartym u szczytu. Znana sylweta greckiej świątyni. Niedługo zjawi się koło niej cyprys, winograd i oliwka, a dzwonnica stanie osobno koło kościoła. To będzie już słoneczna ziemia Starożytnych.

W średnich wiekach kwadratowe przekroje wież romańskich okrywano stromym dachem czterospadkowym, a gotyckie wieże w krajach niemieckich nosiły olbrzymie strzeliste, najczęściej ośmiospadkowe dachy, którym po krawędziach pełzały stylizowane listki, dachy przystrojone koronką wykutą w kamieniu — przejrzyste — takie dachy na niby — już nie od deszczu i śniegu; tylko, żeby się ludzie dziwili, ile też to kamieniarze potrafią i jak oni to właściwie robią.

Podobnie, jak ciało kręgowca składa się ze szkieletu,

mięśni, przewodu pokarmowego i gruczołów, układu nerwowego i organów zmysłowych, tak każdy gmach składa się z jakiegoś materjału, murów, otworów drzwiowych i okiennych, słupów, belkowań, pasów zdobniczych, sklepień i dachu. Zapewne — są w nim jeszcze i były w starożytności kuchnie, kominy, wodociągi, urządzenia zdrowotne, jak ogrzewanie centralne i t. d. Te składniki jednak nie mają wielkiego znaczenia dla wyglądu gmachu. Tamto zaś są składniki doniosłe estetycznie, tamtemi różnią się budowle różnych stylów. Dlatego mówiliśmy o nich w tym rozdziale. Był to jakby bardzo pobieżny zarys anatomji klasycznej budowli kamiennej w Europie.

CZĘŚĆ SZCZEGÓŁOWA.

I. EGIPT.

Zamorski suchy kraj nad Nilem przeżywał swą historję i tworzył pomniki swej kultury w ciągu czterech tysięcy lat przed Chrystusem. Stamtąd czerpali Hellenowie wiadomości matematyczne, astronomiczne, geograficzne, anatomiczne, tam uczyli się w początkach swojej kultury rzeźbić i budować. Już Hellenom i Rzymianom wydawał się Egipt odwiecznym krajem nietylko wiedzy, ale równocześnie magji, baśni, tajemnych mitów. Jak romantycy wieku XIX-go wracali duchem do wieków średnich, tak marzyciele w czasach cesarstwa rzymskiego nawiązywali do form egipskich w rzeźbie, architekturze i w dziedzinie kultu religijnego. Już za Augusta. Jeszcze bardziej za Hadrjana.

Po raz drugi weszły w Europie w modę motywy egipskie, kiedy Napoleon po swej wyprawie nad Nil kazał opublikować sztychy, przedstawiające zabytki egipskie, kiedy się wsławił Champollion odczytaniem niezrozumiałych poprzednio hieroglifów na podstawie tekstów, znalezionych na jednym kamieniu w dwóch językach i w dwóch rodzajach pisma.

W pierwszych latach wieku XX-go znowu zaczęto wiele mówić i pisać o Egipcie, kiedy Lord Carnarvon odkopał bezcenne skarby w grobie Tut Ank Amena a potem pomarło wielu członków z jego wyprawy. Feljetoniści otoczyli te zgony atmosferą mistyczną, chociaż wielu ludzi i tak umiera nagle, mimo, że nie buszowali w grobach Faraonów.

Zabytki egipskie robią na dzisiejszych ludziach często niesamowite wrażenie. Może dlatego, że po większej części mają jakiś związek ze śmiercią i z ponurym majestatem władców. To przeważnie mumje, sarkofagi, ka-

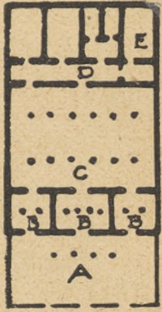
nopy (urny z wnętrznościami nieboszczyków), groby, świątynie, pomniki zmarłych i otaczane zabobonną czcią posągi zwierząt i postacie półzwierząt półludzi, którym Egipcjanie składali ofiary tak, jak słońcu. Ma się wrażenie, że to, co po Egipcjanach przechowują dziś wielkie muzea europejskie i co zostało na miejscu jako ślad i odbicie duszy tego ludu — to wszystko stworzył strach przed śmiercią, rozpaczliwe, bo daremne pragnienie nieśmiertelności, pojętej fatalnie jako życie trupów, nieokiełznana pod względem treści fantazja i nieopanowana żądza imponowania ogromem dzieł swoim i obcym. Równocześnie widać w tem wielką precyzję, dokładność, pedanterję nawet w pracy oraz dysponowanie siłami ludzkiemi bez litości i bez rachunku. Duża wiedza o świecie na rzetelnych spostrzeżeniach oparta, zdolność do uogólnień i schematyzacji, do uproszczeń, a równocześnie jakby przeżywanie strasznych mar sennych na jawie. Widocznie, jedni Egipcjanie byli trzeźwi, wymagający i umieli myśleć jasno i ściśle, a inni byli pracowici i skłonni do snów na jawie, a pracowali za darmo.

Niema zaś powodu z nadmiaru zabytków grobowych wnosić o ponurem życiu wewnętrznem Egipcjan. Przecież i nasze nagrobki trwają i trwać będą dłużej, niż stoliki do bridża, kwiaty, pieśni, stroje balowe, dekoracje teatralne, filmy czy kanapy. To już tak jest, że nastroje radosne mniej zostawiają śladów w kamieniach— radość życia obchodzi się bez pomników; obawa śmierci sięga po granit. Nie znamy przecież kamieni urodzinowych, ani ślubnych — są tylko kamienie nagrobne. Te zostają.

Gmachy swoje i rzeźby wznosili Egipcjanie z granitu, bazaltu, porfiru, twardych skał, które obrabiać bardzo ciężko. Lubili je mieć wypolerowane, doprowadzone do kantu i dopasowane na włos. Nierzadko kuli świątynie w żywej skale na miejscu. Budowle z cegieł okrywali płytami granitowemi.

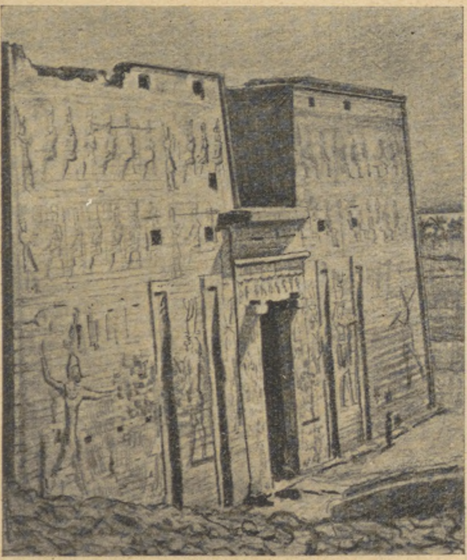
Domy prywatne i świątynie otaczali murem o jednem lub o trzech wejściach z frontu. (Zob. obr. 44.) Pałace bogatych ludzi były często otoczone ogrodem, bo Egipcjanie lubili kwiaty, miały tuż za wejściem podwórko, dalej przedsionki, potem salę jadalną, której strop płaski

podpierały kolumny, dalej znowu małe podwórko, a na samym końcu dopiero dość ciasne sypialnie, spiżarnie, kuchnie i pokoiki dla służby. Posadzki barwne były wykładane płytkami fajansowemi. Z nich ułożone figury ludzkie, ptaszki, krajobrazy. Na barwnych ścianach wzorzyste dywany. Ściany wykładane często drogiemi gatunkami drzewa w desenie i obrazy figuralne, w pokojach stoliki z cedru na jednej nodze lub na czterech, wyłożone złotem i kością słoniową, podnóżki z hebanu też zdobne kością słoniową, drzwi kute mosiądzem, szafy z szufladami jak u nas, skrzynie, kanapy o lwich nóżkach a niekiedy w kształcie wydłużonego pawiana z dużą głową u wezgłowia i z nogami u dołu, jak u żywej małpy. Składane krzesełka bez oparcia i miękko wyścielane fotele o lwich nogach. Słowem: zbytek we wnętrzu a nazewnątrz uroczysta i martwa powaga.



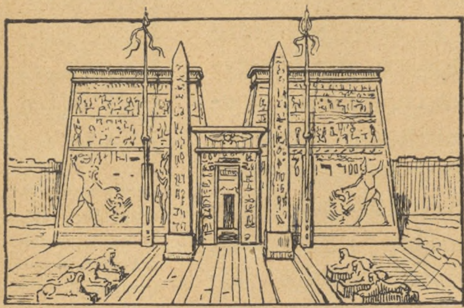
Obr. 44. — Plan domu egipskiego: A. Podwórko przed domem. B. Przedpokoje. C. Jadalnia. D. Podwórko. E. Sypialnia.

Sylweta domu i świątyni miała z frontu kształt trapezu, uwieńczonego simą. Pod nią półwałek. Ściany płaskie pokryte hieroglifami i zaklęsłemi płaskorzeźbami (obr. 45, 46), które nie wychodziły przed lico ściany. Miały dość głęboko wyryte kontury figur a powierzchnia postaci wymodelowana płaskawo, bo rzeźbiarz dysponował wymiarem wgłąb tylko od lica ściany do głębokości konturu. Taki był zwyczaj i przepis i to już tak u nich zostało. (Obr. 47.) Oprócz tego, rabiali płaskorzeźby normalne, wypukłe ponad powierzchnię tła.



Obr. 45. — Pylony świątyni Horusa w Edfu. Stan obecny.

Ramy drzwi miały kształt bardzo wysokiego prostokąta, z gzymsem u góry. Słupy bez podstawy żadnej, albo też miały u dołu bazę walcowatą, stożkowatą albo ściętą od góry pobocznicą stożka, trzon walcowaty z entazą, albo w kształcie pęku łodyg walcowatych, przewiązanych pod głowicą poziomo kilkoma barwnemi obręczami. (Zob. obr. 50.) Głowice, jak odwrócone dzwony, naśladowały kielich, względnie koronę kwiatu, albo też kwiat lotosu w stulonym pąku. (Obr. 48 i 49.) Niekiedy cztery głowy kobiece. Nad kapitelami abakusy graniaste. Wszystko razem dalekie było od smukłości kwiatów.



Obr. 46. — Rekonstrukcja frontu świątyni egipskiej.

W staroegipskich świątyniach wysokość słupów była zaledwie cztery razy większa od ich średnicy, w późniejszych sześć razy. A słupy dochodziły wysokości dwudziestu metrów. Średnica słupów w Karnaku dochodzi 3.5 metra! (Obr. 53 i 54.) Były to więc pękate kolosy na miarę olbrzymów. Ich powierzchnia gęsto poryta hieroglifami i figuralną płaskorzeźbą o schematycznym wklęsłym konturze. Podobnie ilustrowane ściany świątyń. Wszystko to było do czytania dla wtajemniczonych a do podziwiania dla nieuczonych. Na sześciennych abakusach kolumn spoczywał architraw a na nim fryz lub odrazu gzyms wieńczący, silnie odwinięty wklęskiem na zewnątrz a odgraniczony wypukłym wał-



Obr. 47. — Ptolemeusz VI między boginiami północy i południa. Płaskorzeźba na świątyni w Edfu. Wypukłość postaci nie wychodzi nigdzie przed płaszczyznę tła. Kontur sylwet najgłębszy.

kiem od architrawu. Był malowany w deseń, zbudowany z równoległych do siebie stojących piór, z kwiatów lotosu, z liści palmowych. Egipcjanie używali tylko zdecydowanych barw: białej, czarnej, czerwonej, żółtej, ciemnoniebieskiej i ciemnozielonej. Zarówno w polichromji ścian, jak i w ceramice. Farby mieszali z żywicami. Okazały się niezmiernie trwałe. Sufity płaskie z granitowych ciosów, albo z drewnianych belek i desek.



Obr. 48. — Egipska głowica dzwonowata.

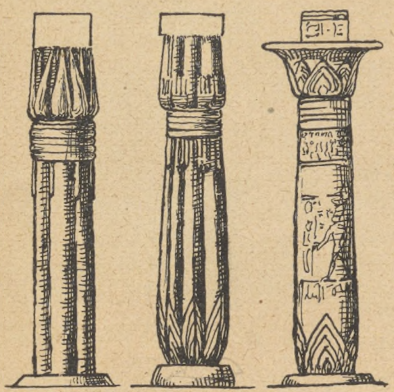
Z ruin pozostałych w Karnaku można dojść, jak wyglądała w Egipcie świątynia — przybytek nie bóstwa, tylko jego posągu. Wtedy jednak łatwo się mieszał i zlewał w jedno wizerunek i przedmiot wizerunku. I wtedy i później nieraz. Otóż do świątyni prowadziła długa na jakieś dwa kilometry aleja między dwoma rzędami sfinksów. Sfinks to egipskiego pochodzenia pomysł, podobny do mary sennej. (Obr. 55.) Ciało lwa, głowa kobiety lub króla, groźne szpony wysunięte naprzód. Leżąca, warująca postawa ciała. Jest to znak wschodzącego słońca, które zabija ciemności i śmierć. Pozycja ściśle symetryczna.



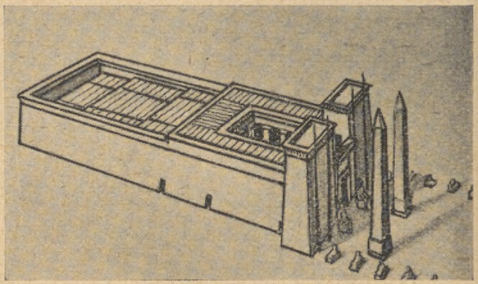
Obr. 49. — Głowica w kształcie kwiatu lotosu. Z Abusir.

Symetrji pilnowali Egipcjanie z wielką pedanterją. Więc i front świątyni stanowiły dwie olbrzymie gładkie wieże t. zw. p y l o n y w kształcie ostrosłupów ściętych na podstawie prostokątnej. (Obr. 45, 46, 51 i 52.) Na nich rojowisko hieroglifów, przed niemi nierzadko dwa ciemne posągi kapłanów, stróżów świątyni, a środkiem niewielkie wejście poprzez grubość pylonów na obszerny prostokątny podwórzec (obr. 51 i 52) okolony portykiem czyli

krużgankiem. (Obr. 52 i 54.) Jest to poprostu kryte obejście nieprzykrytego podwórza; ciężki sufit krużganku wspiera się na dwóch rzędach kolosalnych kolumn. (Obr. 52, 53, 56.) Ogromny. Dalej sale kolumnowe. Jedna z nich ma sto dwa metry na pięćdziesiąt jeden

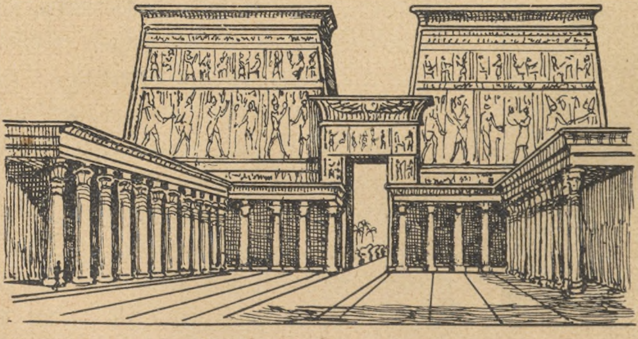


Obr. 50. — Słupy egipskie z głowicami w kształcie pączków lotosu. Na głowicach nasadniki wzgl. abakusy.



Obr. 51. — Rekonstrukcja świątyni w Karnaku widziana z góry. (Aleja Sfinksów, obeliski, maszty, pylony, portyk, coraz niższe dachy dalszych wnętrz.)

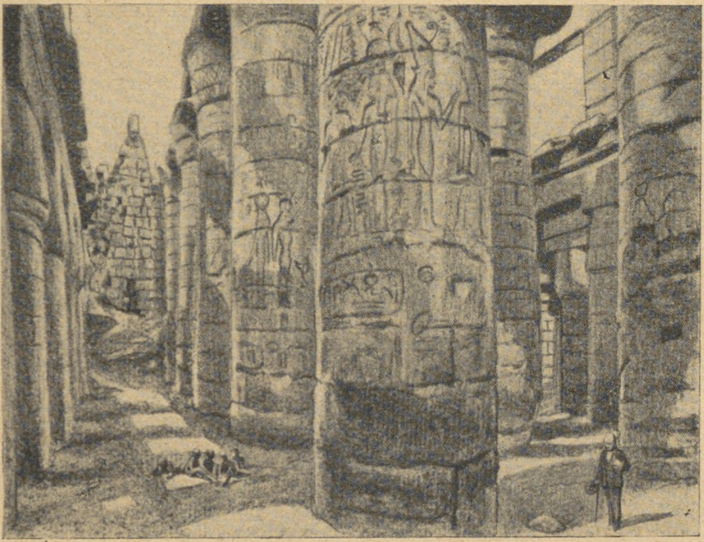
powierzchni. Sto trzydzieści cztery słupów dźwiga strop. Dalej idą mroczne mniejsze sale i salki. W jednej z ostatnich posąg bóstwa. To, do czego prowadził gigantyczny wstęp. Gdyby posąg postawić w zwykłym pokoju, albo na placu na mieście, w słońcu, nie robiłby tak wielkiego wrażenia, ale w tych ramach, po tym wstępie, w tem oto-



Obr. 52. — Podwórze świątyni egipskiej od wnętrza.

czeniu a przy odpowiednich ceremonjach tradycyjnych musiał prostoduszny Egipcjanin a nawet podróżny z obcych stron ulegać nastrojowi. Choćby nawet sam był pracował

przy budowie. Zresztą do posągu bóstwa miał dostęp tylko kapłan i Faraon. Lud poprzestawał na grze wyobraźni, na oczekiwaniu, na poczuciu własnej małości i na



Obr. 53. — Ruiny portyku świątyni w Karnaku.

obawie profanacji. Tylko w święta kapłani obnosili posąg w uroczystej procesji w obrębie murów świątyni.

Przed pylonami ustawiano t. zw. obeliski. Obelisk jest to wysmukły ostrosłup ścięty o kwadratowej podstawie, zakończony u góry złoconym ostrosłupem czworobocznym a pokryty całkowicie hieroglifami. Obeliski służyć miały jako gromochrony, sięgały wysokości trzydziestu kilku metrów a wyciosywano je z jednej bryły skalnej. Były więc t. zw. monolitami. Nie było łatwo, choć nie było wtedy zbyt drogo, wykonać taki ogrom w twardym bazalcie, w górach, potem go przywieźć na miejsce i postawić sztorcem, gdzie potrzeba.

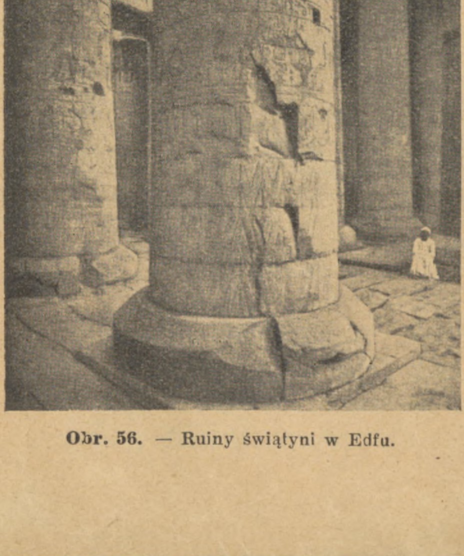


Obr. 54. — Portyk świątyni Ramzesa III. w Medinet Habu; około 1180 prz. Chr.



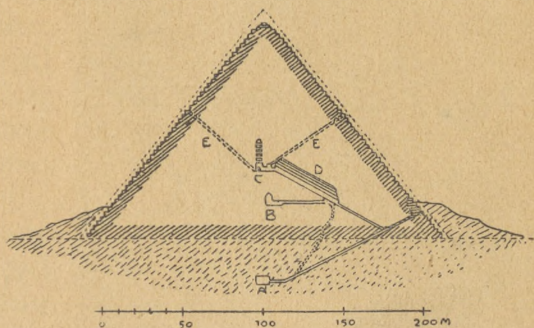

Obr. 55. — Sfinks z głową Amenemheta III-go.

Najstarszym pomnikiem nietylko Egiptu, ale najstarszem dziełem architektury na kuli ziemskiej, są piramidy, stojące od 6000 lat koło Memfis. Olbrzymie grobowce dla mumij faraonów. Ostrosłupy zbudowane z kamieni ciosowych i cegieł na kwadratach. (Obr. 57 i 58.) Bok podstawy w piramidzie Cheopsa ma 227 metrów długości a szczyt wznosi się na 146,5 metrów nad poziom. Ni to góra, ni kryształ, a żeby ją obejść, potrzeba kwadransa, bo to blisko kilometr w obwodzie. Ułożona schodami z coraz to mniejszych co do powierzchni warstw kamienia. Zaklęsłości stopni wypełnione cegłą a wszystko obłożone niegdyś dokładnie i szczelnie polerowanemi płytami z granitu. Ukryte w powierzchni ścian wejścia prowadzą do wąskich korytarzy a te do komór we wnętrzu bryły



Obr. 56. — Ruiny świątyni w Edfu.

i pod poziomem terenu. Tam dopiero schła na wieki mumja faraona, zamiast drogą naturalnego rozkładu wrócić cząstkami do życia. (Obr.59.) Egipcjanie nie dość jasno rozróżniali zwłoki człowieka i człowieka samego. Stąd ich zabiegi około utrwalenia i zaopatrzenia zwłok, które żadnych potrzeb osobistych i wtedy nie objawiały.



Obr. 57. — Przekrój piramidy Cheopsa. A. Komora podziemna. B. Komora królowej. C. Komora króla. D. Wielka hala. E. Kanały powietrzne.

Podobnie, jak budowle egipskie były gładkie, nierozczłonkowane, surowe w wyglądzie całości a precyzyjnie opracowane w szczegółach, tak samo wyglądały także ich posągi. Egipskie postacie królów i kapłanów wykute w ciemnym twardym kamieniu siedzą wyprostowane i nadludzko wielkie, nie skręcając ani na włos płaszczyzny symetrji ciała. (Obr. 60—65.) Mają często portretowe podobieństwo. To widać z indywidualnej charakterystyki twarzy. Równocześnie zwraca uwagę doprowadzanie powierzchni rzeźby i jej sylwet do prawidłowej, gładkiej, połyskującej krzywizny, graniczącej nieraz twardo z innemi. Ręce przyciśnięte do tułowia i oparte na nogach tak, żeby cała postać wyszła z pełnej bryły, bez zbytniego podkrawywania zaklęsłości, bez rozdzielania członków. Fałdy i przypadkowe odkształcenia ciała nieuwzględnione lub doprowadzone do prawidłowego schematu. Zawsze tak samo. Stojące postacie wysuwają jedną nogę wprzód, jakby szły, ręce tulą do boków, patrzą przed siebie. W małych posążkach bronzowych nogi stulone, formy smukłe, postawa sztywna, pro-

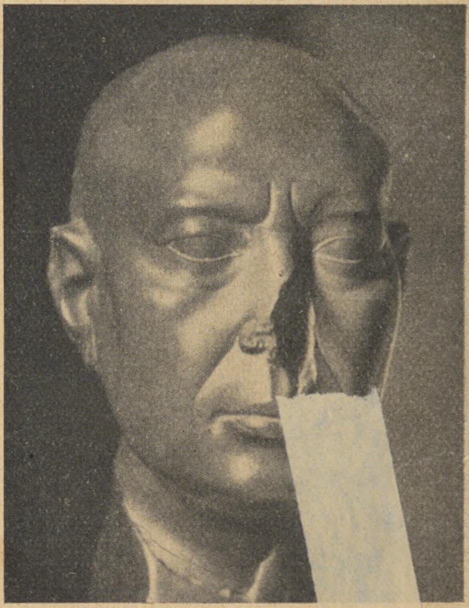

Obr. 58. — Piramida Cheopsa i Sfinks.



Obr. 59. — Głowa mumji Faraona Seti I. w Muzeum w Kairze.

sta, ogromne, zbite fryzury, suknie gładko przylegające, ornamentowane. Znakomicie obserwowane i oddane w swoistym charakterze głowy jastrzębi, szakali, lwie, kotów, psów — uogólnione, uproszczone, wygładzone, doprowadzone do symetrji.

Malowane po ścianach postacie mają kontur gruby, idealnie równy, wypełniony różnemi powierzchniami jednobarwnemi. Barwy zawsze takie same, według przepisu. Głowy zawsze w profilu, na nich oko zawsze zrobione en face, tułów ma też barki najczęściej en face a biodra i nogi znowu w profilu; zawsze rozstawione jedna przed drugą. Widać, że artysta notował w sposób raz na zawsze ustalony to wszystko, co wiedział, że dany człowiek ma, a nie oddawał chwilowego wyglądu ciała. Człowiek ma przecież dwa ramiona — wiadomo — nie śmiał więc najczęściej w widoku profilowym schować jednego ramienia a drugiego umieścić na środku sylwety pod szyją. Tak nieraz i dzisiejsze dzieci ujmują swoje wizerunki osób — rzadko jednak wykonują je tak pedantycznie i czysto i tak stale jedna-



Obr. 60. — Kapłan egipski. Około r. 500 przed Chr. Znaleziony w Memfis. Dziś w Berlinie.



Obr. 61. — Głowa królowej Nofretete z Tell el Amarna. Berlin.

kowo. Ta jednakowość dotyczy sposobu ujęcia, nie dotyczy ruchu i wyrazu, znamion rasowych i jednostkowych. Na malowidłach i płaskorzeźbach egipskich widzimy ludzi, jak zdobywają miasta i polują na kaczki, orzą pola, ważą towary, budują, ucztują, modlą się, gimnastykują, usypiają, pływają. (Obr. 66.) Oglądamy Egipcjan, Assyryjczyków, Żydów i Negrów. Widać woły, antylopy, psy, lisy, pawiany, szakale, konie, orły, czaple, żórawie, gęsi, ryby, węże, chrząszcze. Roboty Egipcjan tchną przepisem, receptą uświęconą, niewzruszonym konwenansem, etykietą obowiązującą i nieubłaganą. Umieli narzucać swoją wolę i swój kształt postaci ludzkiej, kamieniom a nawet skałom. Sami golili sobie skrupulatnie wszelki zarost a zamiast tego nosili peruki i brody przyprawne. Te mogły mieć zawsze przepisany i dokładnie wykonany kształt.



Obr. 62. — Eset, matka Tutmosisa III-go. Czarny granit z Karnaku. Około 1500 prz. Chr. Kair.

Niedaleko od grupy piramid koło dzisiejszej wioski Gizeh, kazali Faraonowie z żywej skały wykuć postać S f i n k s a, aby trwał zawsze. Leży tam do dziś — długi na 50 metrów a od podstawy do szczytu wzniesionej głowy ma 20 metrów. Między przedniemi łapami kaplica. Odpadł mu już nos i rozpadać się zaczęła warga górna — podobno utrącili to Arabowie — zresztą na świecie nawet i nieobtrącane głazy

nie trwają bez zmian. Zawsze jednak rysy olbrzymiej, spokojnej twarzy widzieć można i można się domyślać, jaki ogrom znakomicie zorganizowanej zbiorowej pracy ludzkiej musiał być potrzebny — a była to wyłącznie praca ręczna — żeby skała mogła tak dokładnie i tak po egipsku naśladować twarz ludzką i ciało zwierzęce wedle kaprysu władcy.

Znane motywy egipskie, powtarzane często w późniejszych czasach, to właśnie sfinksy, głowa ludzka w królewskiej chustce, przyciśniętej do czoła a ułożonej w dwa szerokie fałdy za uszami, spadające aż na ramiona, tarcza słoneczna skrzydlata i dwa węże koło niej, albo bardzo pospolity skarabeusz.



Obr. 63. — Sezostrys I. jako król górnego i dolnego Egiptu. Około 1950 prz. Chr. Drzewo cedrowe. Kair.



Obr. 64. — Faraon Amenhofis IV. Louvre.

Jest to chrząszcz, nieco większy od naszego żuka gnojaka, zwany poświętnikiem czczonym (ateuchus sacer). (Obr. 70.) Cieszył się w Egipcie czcią, bo od wieków robił coś podobnego, co chcieli robić Faraonowie, kiedy zasuszali swoich zmarłych, obwijali zwłoki szmatami, impregnowali je żywicą i zamykali w trumnach drewnianych. Trumny w ogólnikowym kształcie człowieka z wymalo-

wanym portretem nieboszczyka w miejscu twarzy. (Obr. 72.) Te trumny zamykali w sarkofagach kamiennych a sarko-



Obr. 65. — Faraon Mykerinos pod opieką dwóch bogiń. Gizeh. Około 2600 prz. Chr. Kair.



Obr. 66. — Uprawa roli w Egipcie. Ludzie orzą, kopią, sieją, ścinają drzewa pod okiem dozorcy w altanie. Malowidło na ścianie grobu w Tebach około r. 1500 prz. Chr.

fagi chowali w grobowcach (mastaba) — obr. 71 — albo w piramidach — łudząc się, że się w trupach życie jakoś zatailo i wylecą z grobów kiedyś ludzie młodzi. Widzieli przecież, jak poświętniki pracowicie godzinami całemi obracają i toczą po ziemi kule owczej mierzwy. Po jakimś czasie wygrzebują się z tych kul młode chrząszcze i lecą. Gdy taką kulę przed czasem otworzyć, widać w środku coś jakby mumję owada. Pozornie martwy twór jakiś i nieruchawy. Poczwarka. Faraonowie i zamożniejsi Egipcjanie próbowali naśladować poświętnika. Naśladowanie bardzo powierzchowne. Poświętnik kładzie żywe jajko do środka kuli, którą toczy. Gdyby do niej złożył zrzucony



Obr. 67. — Faraon składa ofiarę Ozyrysowi, Izydzie i Horusowi.

pancerz chitynowy, wyszedłby na tem tak samo, jak Faraon na piramidzie.

Dzieła sztuki egipskiej są tak charakterystyczne, tak niepodobne do wszystkich innych, że porównując je z wy-



Obr. 68. — Izyda rozpościera skrzydła na sarkofagu Ramzesa III-go. Około r. 1180 prz. Chr.

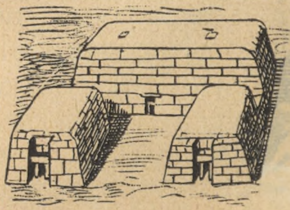


Obr. 69. — Żona Faraona Tutankamena jako Izyda. Posążek w drzewie złoconem. Około 1350 prz. Chr. Kair.

tworami przyrody i ze sobą nawzajem, najłatwiej pokazać, co znaczy uproszczenie, ujednolicenie czyli stylizacja i styl. I wcale nie jest trudno wyrysować, czy wymalować po egipsku postać ludzką, albo zbudować po egipsku szafę, lub ozdobić salę. Wiadomo dobrze, o co chodzi i na czem to polega. Swojemi uproszczeniami, które nigdy



Obr. 70. — Skarabeusz czyli Poświętnik czczony (Ateuchus sacer)



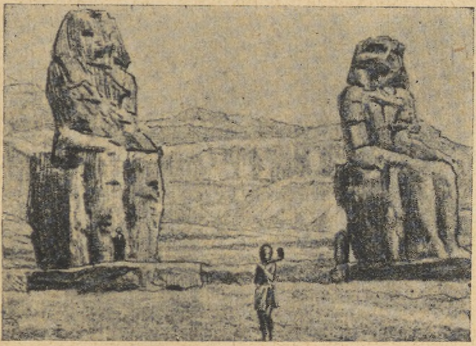
Obr. 71. — Mastaba

w postaci ludzkiej lub zwierzęcej nie przypominają odrażającego kalectwa, swą precyzją wykonania, symetrją, wyrazistością, jasnością rysunku, zdecydowanem prowadzeniem dłuta, prostotą układu mas w budowie może się sztuka egipska podobać zawsze i podobała się często. Z drugiej strony



Obr. 72. — Anubis z głową szakala zajęty mumją Ozyrysa, złożoną na łóżku w kształcie lwa. Malowidło z grobu w Tebach.

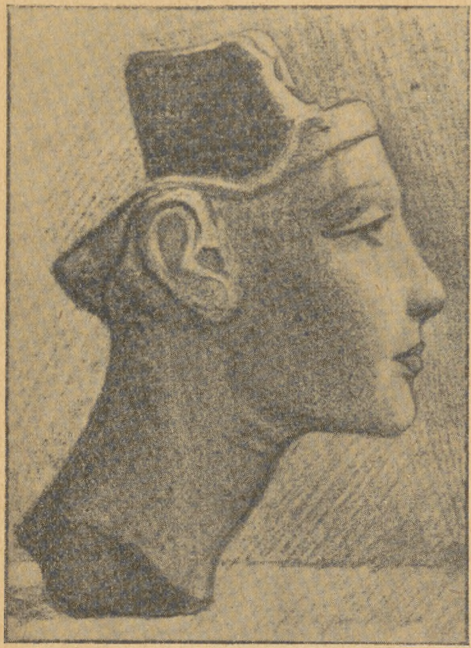
te kolosy, ogromy brył nieogarnione (obr. 73), te jakby ślady urojeń wielkościowych i zbitek sennych, jak się wyrażają psychjatrzy, ta nieukrócona pasja do zapisywania olbrzymich powierzchni i pokrywania rysunkami ścian, słupów, sukien, wszystkiego, co pod ręką, aby tylko dużo i jeszcze więcej i znowu i gdzie się tylko da — to ma w sobie coś barbarzyńskiego. W tem czuć jakiś brak opanowania i umiaru. Coś wschodniego. Egipt zawsze liczymy do Wschodu, choć on leży od nas na południe. Oprócz tego, brak w tem wszystkiem śladów uśmiechu, pogody — to wszystko razem jest nieco ponure i trochę straszne i zawiłe i już przez to samo obce. Jakby fragmenty niespokojnych snów, jakby zmory przygniatające. Może dlatego tak się nam to przedstawia, że nas Hellenowie nauczyli patrzeć w pogodną, ludzką twarz Apollina, nauczyli nas cenić to, co jasne, ludzkie, opanowane i utrzymane w mierze?



Obr. 73. — Dwa zwietrzałe kolosy Memnona koło Teb, strzegły świątyni, z której dziś niema śladu. U stóp lewego człowiek w turbanie jako miara wielkości.

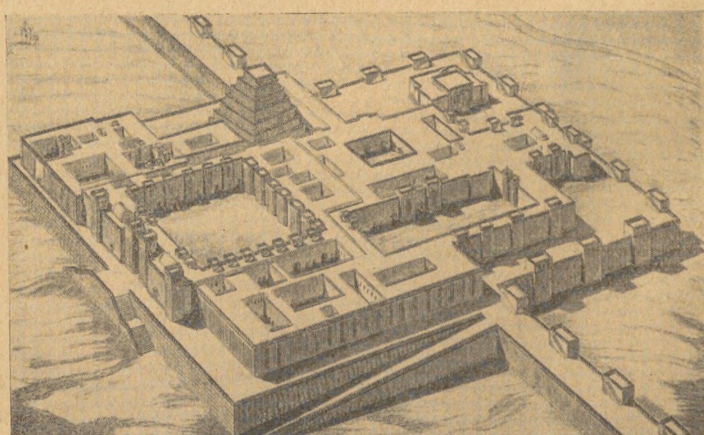
II. MEZOPOTAMJA.

Od dziewiątego do siódmego wieku przed Chrystusem kwitła nad Eufratem i Tygrysem kultura Babilonu i Assyrji, która bezpośrednio nie wpłynęła na kulturę naszą. Wiemy o niej coś niecoś ze Starego Testamentu a najwięcej z wykopalisk dokonanych w wieku XIX i XX. Wiemy, że w starożytnym Babilonie wznosiła się na

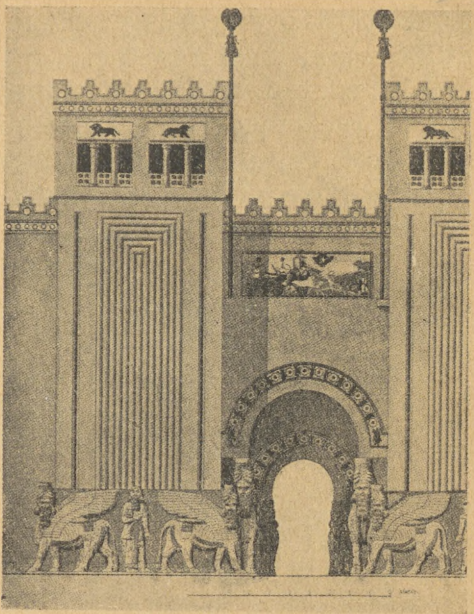


Obr. 74. — Głowa Królowej z piaskowca, znaleziona w warsztacie rzeźbiarskim w Amarnie. Około r. 1360 prz. Chr. Berlin.

ośmiu olbrzymich tarasach, dochodzących do wysokości stu ośmdziesięciu ośmiu metrów, świątynia Bela, która zatem sięgała wyżej, niż piramidy. Współcześni odczuwali, że niebo musi już być niedaleko. Tradycja biblijna przypisuje autorom i kierownikom tej budowy niesłychaną dumę. Musieli naprawdę mierzyć siły na zamiary, ponieważ wznosili tę budowlę nie z kamieni, których w okolicy nie było, tylko z cegieł glinianych, suszonych na słońcu lub wypalanych w ogniu a zlepianych asfaltem. Ten był pod ręką. Nic dziwnego, że z tej kolosalnie zamierzonej architektury prędko zostały tylko gruzy. W podobny sposób z cegły na siedmiu tarasach coraz to wyższych wznosili swe świątynie Assyryjczycy.



Obr. 75. — Pałac Sargona w Korsabadzie. Rekonstrukcja.



Obr. 76. — Brama z pałacu Sargona w Korsabadzie. Rekonstrukcja.

Zostały po nich ruiny w Nimrud, w Korsabadzie (obr. 75, 76), w Kujundżiku, na miejscu starożytnej, stubramnej Niniwy, którą Medowie zburzyli w r. 606 przed Chrystusem. Ceglane ściany pałaców i świątyń wykładali Assyryjczycy wzorzystą, barwną majoliką, kosztownem drzewem cedru i blachami miedzianemi. Dołem okrywały mur płyty alabastrowe. Oprócz płaskich stropów, umieli Assyryjczycy robić niewielkie sklepienia i kopuły. Kolumn mało używali. Chyba drewnianych. Te pogniły. Ścian nie oddzielał u nich od powały lub sklepienia żaden gzyms. Tylko górą biegły po murach i po łukach bogato barwione płaskie szlaki, wykładane majoliką w desenie i postacie mężczyzn brodatych i skrzydlatych. (Obr. 77 i 79.) Tutaj więc powstała postać anioła zwanego Cherubinem. Wyraz semicki. Assyryjczycy pierwsi skombinowali te postacie, niemożliwe anatomicznie, łącząc razem znamiona ssaków i ptaków, nieco inaczej, niż to często robili w posągach swoich bóstw Egipcjanie. Egipcjanie głowy zwierzęce osadzali na tułowiu ludzkim. Assyryjczycy, oprócz tego, skrzydła. U bram pałaców i świątyń assyryjskich straszyły wchodzącego olbrzymie rzeźbione byki o ludzkich głowach ze skrzydłami u łopatek. (Obr. 80.) Głowy



Obr. 77. — Król assyryjski między dwoma genjuszami. Berlin.

tych potworów miały długie brody, trefione w loczki, duże nosy, brwi zrośnięte, a na fryzowanych włosach wysokie czapki, zwane tjarami. Nie było w ich wyrazie nic uprzejmego (obr. 78) — przeciwnie; te postacie mogły powstać tylko w takiem środowisku, gdzie jedni ludzie byli bardzo skłonni do strachu a drudzy umieli szerzyć postrach. Łatwo zgadnąć, że królami byli ci drudzy. Jak odważnie umieli królowie Assyrji zabijać ludzi w krajach obcych i zwierzęta na terenach łowieckich, o tem mówiły liczne płaskorzeźby na ścianach ich pałaców, dochowane w ułamkach do



Obr. 78. — Gilgamesz z lwem. Herakles miałby z kotem większy kłopot.



Obr. 79. — Bóstwo skrzydlate w płaskorzeźbie assyryjskiej. British Museum.

dziś. (Obr. 81—87.) One mówią, co ciekawsze, że Assyryjczycy, chociaż semici, umieli bardzo trafnie spostrzegać i odtwarzać kształty i proporcje ciał zwierzęcych i ludzkich. Umieli je podpatrywać w krótkotrwałych momentach ruchu. Umieli oddawać ich wyraz, odbiegając od ustalonych, znanych zarysów sylwety. Lwica, trafiona strzałą na płaskorzeźbie w Kujundżiku (obr. 86), jest oddana w samym momencie zgonu. Jej tylne nogi nie trzymają

się schematu zwierzęcia, które idzie naprzód, tylko zemdlały i wloką się po ziemi. Lwica ryczy. Konie na innych płaskorzeźbach assyryjskich świadczą również pochlebnie o bystrym zmyśle spostrzegawczym, o wielkiej pamięci wzrokowej i zainteresowaniu się kształtami spotykanemi w przyrodzie u tamtejszych rzeźbiarzy. Nasuwa się py-



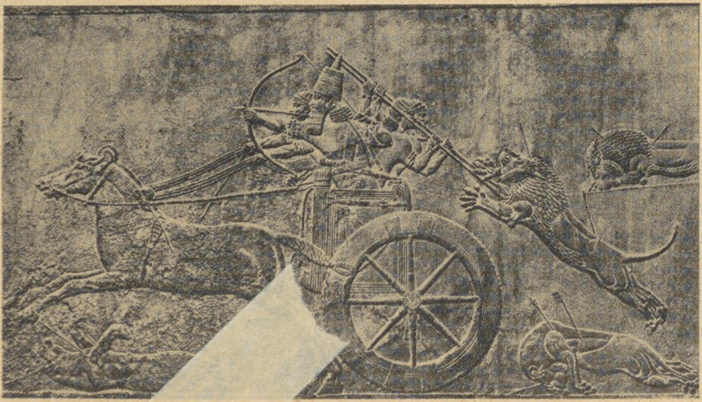
Obr. 80. — Byk assyryjski.



Obr. 81. — Konnica i piechota Assurbanipala. Płaskorzeźba z Niniwy. Ok. 650 prz. Chr. Louvre.

tanie, czy ich prace można wobec tego nazwać naturalistycznemi albo realistycznemi? A jeżeli tak, to czy mają styl, czy też nie są stylizowane?

Terminy naturalizm i realizm są mętne a największy zamęt powodują, gdy ich używa ktoś, kto nie próbował sam odtwarzać widzianych brył na płaskiem podłożu, albo w plastycznym materjale. Zachowanie prawidłowej anatomji w budowie modela nie musi się wykluczać —



Obr. 82. — Assurbanipal poluje na lwy. Płaskorzeźba alabastrowa z Niniwy. VII wiek prz. Chr. British Museum.

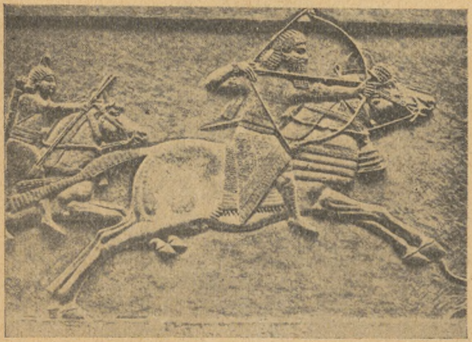


Obr. 83. — Assurbanipal trójką poluje na lwy. IX. w. prz. Chr. British Museum.

może się doskonale łączyć z uproszczeniem i ujednoliceniem wyglądu dzieła. To właśnie widać na płaskorzeźbach egipskich i assyryjskich. Assyryjczycy trafnie chwytali budowę człowieka, lwa, konia, a rzeźbionym postaciom ludzi, lwów, koni nadawali, mimo to, prosty, jednolity, charakterystyczny dla swojej sztuki wygląd przez to, że akcentowali mięśnie, odrzynając je głębokiemi bruzdami, zwiększając ich wypukłości i konsekwentnie skracali nieco długość członków na rzecz ich grubości. Assyryjskie figury są też krępe i kurczowo napięte nawet, kiedy stoją spokojnie. Jakby chciały imponować siłą fizyczną i masą ciała. Te składniki modelu, które dają widok niedość wyraźnie określony, jak włosy, Assyryjczyk ujmował twardo i rytmizował. Ich byki nawet mają po cztery rzędy jednakich loczków na brzuchu i na grzbiecie, na zadach i na ogonie. Skrzydła byków mają dwa rzędy jednakich piór, powtarzających się od stawu łopatkowego aż do ostatniej lotki jedynie tylko ze zmianą długości. Jak w ornamencie. Żebra biegną równoległemi wałkami na właściwem miejscu; ale ostre bruzdy, które oddzielają jedno żebro od drugiego, trafiają prosto w linje, oddzielające pióra skrzydeł.



Obr. 84. — Assurbanipal II. szturmuje miasto z pomocą machin oblężniczych. Sam napina łuk. IX wiek prz. Chr. British Museum.



Obr. 85. — Król assyryjski na łowach. British Museum.

(Obr. 80.) Assyryjczycy nie umieli sobie w płaskorzeźbach wielofigurowych poradzić z perspektywą, podobnie jak i Egipcjanie. Postacie dalsze nie zmniejszają się u nich, tylko znajdują się znacznie wyżej — jakby widziane z lotu ptaka; podobnie jak to robią dzisiaj dzieci w swoich rysunkach. Chowają się jedne postacie za drugiemi tylko wtedy, gdy chodzą parami, lub trójkami. Zresztą każda występuje w całości. (Obr. 84, 87.)


Obr. 86. — Lwica zraniona z Kujundżiku.

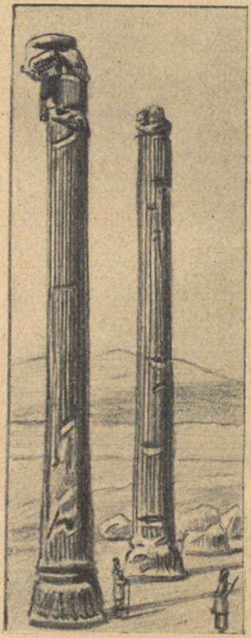
Spadkobiercami państwa i kultury assyryjskiej byli Medowie i Persowie. Medowie nie zostawili zabytków, a po Darjuszu i Kserksesie, królach perskich, sławnych z walk z Hellenami, zostały szczątki pałacu w Persepolis. Tam sterczą jeszcze złomy jakichś czterdziestu kolumn. Widać, że oprócz cegły stosowali Persowie do budowy marmur, że ramy okien i drzwi okładali kamieniem, a sufity robili z drzewa. (Obr. 88 i 89.) Nieprawdopodobnie wyglądają ich kolumny. Jakby ich nie wymyślał kamieniarz w swoim materjale, aby zastąpić cieślę, tylko, jakby szmuklerz i tapicer dyktowali rzeźbiarzowi, co i jak ma robić w kamieniu. (Obr. 90, 91.) Bazy słupów naśladują obfitą frendzlę a cienkie trzony są prążkowane bardzo licznemi roweczkami. Prawdopodobnie słupy były zrazu z drzewa i obijano je cienkiemi paskami blachy srebrnej. Ogromna, długa głowica, którą zapamiętać trudno i zrozumieć niełatwo, ma u dołu frendzlę zwisającą, wyżej jakby pióra i poduszeczki, nad tem jakby prążkowane dywaniki pozwijane na końcach w woluty a ustawione pionowo na zwojach wolut, na tem cztery


Obr. 87. — Stadko koziorożców assyryjskie.

guziki w kształcie rozetek i na samym wierzchu dwa byki stylizowane, łopatkami zrosłe. W tem wszystkiem można odszukać pasy wolich oczek, perełek — zupełnie po grecku. (Obr. 90 i 91.) Wszystko razem bardzo bogate, obfite, trudne do wykonania, zawiłe i dziwaczne, a nie wygląda tak, żeby coś dźwigać mogło czy podpierać. Raczej chaotyczny, fantastyczny popis pracowitości robotnika i hojności pana domu. Późniejsze zabytki perskie noszą coraz więcej śladów sztuki greckiej a nie zapominają o tradycji



Obr. 88. — Rekonstrukcja pałacu Kserksesa w Persepolis.



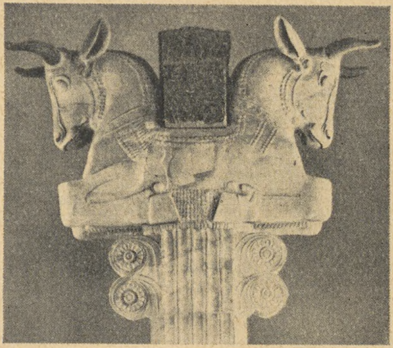
Obr. 89. — Ruiny sali Kserksesa w Persepolis.

assyryjskiej. Te byki na kolumnach też były rodem z Niniwy.

Fenicjanie nic po sobie nie zostawili godnego uwagi w architekturze. Wiemy tylko, że z Tyru sprowadzał Salomon majstrów do budowy świątyni w Jerozolimie. Wiemy, że używali wschodnim obyczajem do obijania ścian drzewa cedrowego i blach złotych — nie szczędzili też na pewno ornamentów. Czytamy też o cherubinach sześcioskrzydłych koło arki przymierza w świątyni salomonowej. Fenicka robota.

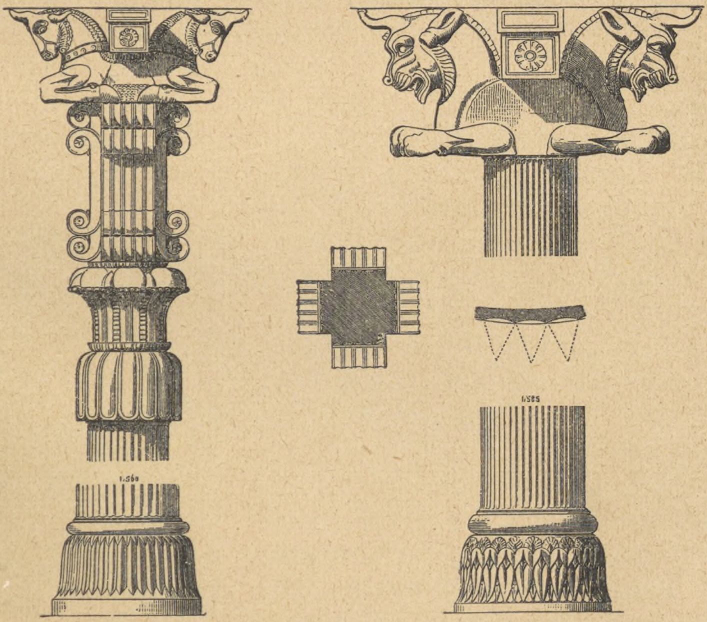
O architekturze żydowskiej nic wyraźnego niewia-

domo [1]) — o rzeźbie figuralnej wiadomo, że była zakazana. Dzisiejsze wytwory ludowe żydowskie (np. w srebrze) cechuje robota filigranowa, obfitość drobnych motywów zdobniczych, jakby szukanie efektu bogactwa form i pracowitości robotnika. Podobne cechy dostrzec można w szlifierstwie drogich kamieni, które Żydzi od wieków uprawiają, również w sztuce zdobienia rękopisów — w czem celowali zawsze i celują dzisiaj.



Obr. 90. — Głowica z pałacu Artakserksesa II-go w Suzie. IV wiek prz. Chr.

Do odtwarzania konkretnych żywych kształtów mniej objawiali skłonności — inaczej nie przyjąłby się u nich zakaz usuwający plastykę figu-



a b

Obr. 91. — Słupy z sali Kserksesa w Persepolis.

[1]) Zobacz interesującą pracę Odilo Wolff. Benediktiner von Emaus, Prag. Der Tempel von Jerusalem. Wien 1933. Verl. v. A. Schroll & Cie.

ralną z życia. Ich potrzeby artystyczne wypowiadały się przeważnie w muzyce i w słowie. Dopiero słowa w duszy żydowskiej poczęte i przetłumaczone na język grecki a z niego na inne aryjskie zapładniały w ciągu wieków wyobraźnię artystów europejskich. U Żydów na początku nie było barwnego kształtu, było tylko słowo.



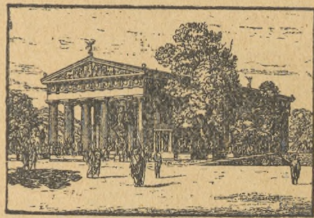
Obr. 92. — Dwie płaskorzeźby: egipski król i assyryjski wojownik z pałacu Sargona w Korsabadzie. Porównaj ich budowę i wygląd.

Architektura i sztuka figuralna Semitów, o ile wnosić można z jej nielicznych zabytków, ma coś wspólnego z Egiptem. Nie w kształcie, ale w wyrazie. Płaskorzeźby egipskie miały nieznaczną wypukłość, zgrabne proporcje ciała, płynne linje, dużo wdzięku w kształtach i dużo wiernie podpatrzonych szczegółów jednostkowych. Assyryjskie figury są silnie wypukłe, krępe, nadludzko mocne, głęboko bruzdowane, jakby usilniej chcące imponować i straszyć, i dalsze od natury, niż wytwory egipskie. (Obr. 92.) Ale w jednym i w drugim stylu czuć jakiś patos, szukanie ogromu, tajemnicy, masy, grozy, bogactwa i wysokości za każdą cenę. Bez miary, więc na sposób wschodni. Nie chodzi o nadmiar wyłącznie w ozdobach. Pod tym względem, jeżeli porównywać style w ciągu dziejów, można zauważyć pewne falowanie. Niejeden styl zrazu jest oszczędny w zdobieniu, prosty. Z biegiem lat ozdób przybywa i budowa staje się bardziej skomplikowana, pokąd nie nadejdzie przełom i z nim znowu jakiś styl



Obr. 93. — Świątynia indyjska w Madurze.

skromny, rzeczowy, oszczędny w dekorowaniu. Tak było, kiedy w Grecji po stylu doryckim przychodził joński i koryncki, tak się w wiekach średnich komplikował gotyk, tak wczesny, prosty renesans florencki przechodził w barok i w rokoko, aby się za Ludwika XVI uspokoić i uprościć, tak nadużywał ozdób wiek XIX, żeby w XX pozamykać szkoły przemysłu artystycznego, bo przestano wogóle zdobić architekturę i dekorowanie jej wyszło z mody. Czy na długo — kto dożyje, zobaczy. Przeładowanie ozdobami i zawiłość nie jest cechą wyłącznie wschodnią. Ona się zjawia i gdzieindziej. Jednakże utarty wzrot: „przepych wschodni“ nie jest frazesem. Wystarczy porównać świątynię indyjską, obr. 93, i Partenon, obr. 99, wiersz miłosny Anakreonta i Pieśń nad pieśniami Salomona, rzymską mozaikę z przedpokoju i dywanik perski.



Obr. 94. — Świątynia Dzeusa w Olimpji.



Obr. 95. — Świątynia dorycka w Girgenti na Sycylji.

Wkońcu: mieszanie pisma z rysunkiem, pisanie po płaskorzeźbach i tuż przy nich, jakby i pismo i rysunek były jednako i zarówno przeznaczone do czytania — jest jakieś nienasze. My czytamy tylko pismo, a rysunki i rzeźby lubimy oglądać.

III. HELLADA.



Obr. 96. — Kolumna dorycka w Girgenti.

Nie każdy musi umieć po grecku — dziś nawet umie mało kto, ale greckich wyrazów nie pozbędzie się nikt z języka najbardziej nowoczesnego, kiedy będzie mówił albo czytał książki naukowe czy literackie z jakiejkolwiek gałęzi. Może ich tylko nie rozumieć i może odsłaniać braki swego wykształcenia, kiedy je zacznie przekręcać, nie wiedząc, co mówi właściwie. Podobnie można się zapierać wszelkiej tradycji greckiej w sztuce w imię aeroplanów i automobilów, ale nie zaszkodzi rozumieć także kształt katedry, stojącej pod górą Gedymina w Wilnie, albo kształt bernardyńskiego kościoła świętej Anny koło Zjazdu w Warszawie. Nietylko tych dwóch. Na każdych drzwiach, na poręczy schodów, na fasadzie czynszowej kamienicy i wiejskiego dworku spotyka się co krok elementy zdobnicze i konstrukcyjne, które do nas przez Rzym i Paryż przyszły z Grecji. Więc warto coś niecoś wiedzieć i o tem, jak właściwie wyglądały tamte style, które Europa przetrawia dwadzieścia sześć wieków. Nietylko Europa. Elementy tych stylów spotkać można od Kapsztadu po Leningrad i w Meksyku stoją od paruset lat, sczerniałe równie jak w Japonji i w Indjach. Rozchodziły się wraz z łacińskiem tłumaczeniem Now. i St. Testamentu i z tłumaczeniami tego tłumaczenia, a ta książka, jak wiadomo, uzyskała nakład największy.



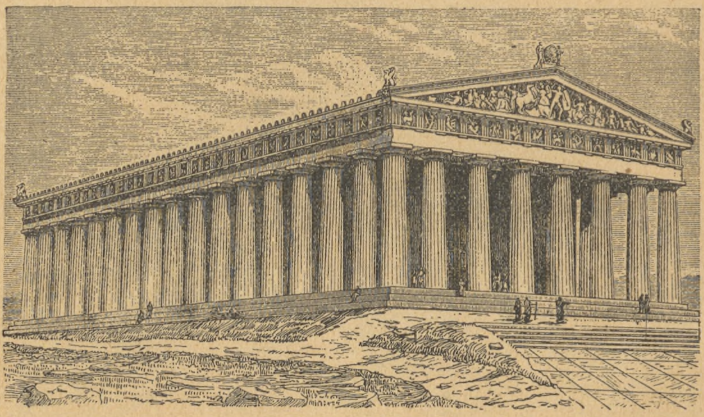
Obr. 97. — Ruiny świątyni doryckiej w Segeście



Obr. 98. — Akropolis w Atenach. Od lewej na górze Erechtejon, Atena Promachos, Partenon, niżej Pinakoteka, Propyleje i świątyńka Niki na prawo, nad spadzistością.

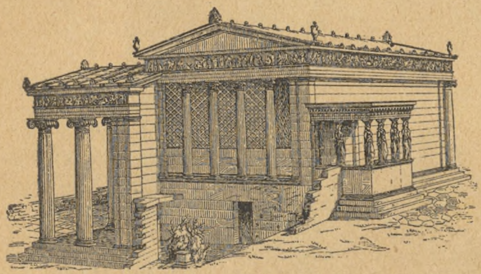
1. Okresy w rozwoju stylów greckich.

Z podręczników historji sztuki można się dowiedzieć o najwcześniejszym okresie kultury greckiej, który poznano dopiero z końcem XIX-go wieku na podstawie wy-



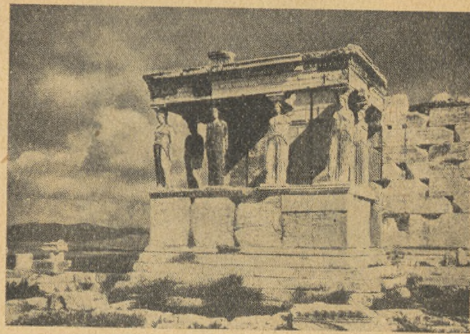
Obr. 99. — Partenon widziany od strony Propylejów.

kopalisk dokonanych w Troi, w Mykenach, w Tirynsie a później na Krecie. Zabytki z tego czasu, przed wędrówką Dorów, rzuciły światło na poematy Homera; pokazały, że więcej niż na 1000 lat przed Chrystusem już dwa słupy podtrzymywały zwieńczenie ganku u wejścia do domu greckiego, podobnie jak to jest u nas jeszcze dzisiaj we zwyczaju; że pokoje w pałacach były rozmieszczone naokoło podwórca; że w pałacu królewskim na Krecie w łazience była wanna alabastrowa i woda w ustępach do zmywania, co przedtem uchodziło za wynalazek dopiero wieku XIX-go; znaleziono figurki, przedstawiające damy ówczesne wysznurowane, w krynolinach, złote naszyjniki i branzolety misternie kute, sztylety i wazy ozdobione wiernemi wizerunkami głowonogów

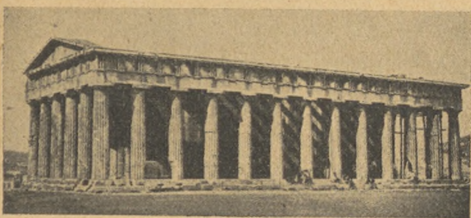


Obr. 100. — Erechtejon od zachodu. Po prawej kariatydy. Rekonstrukcja.

i lilij — jednak te wykopaliska nie wpłynęły na sztukę nowoczesną. Na sztukę europejską wpłynęły zabytki greckie późniejsze, z okresu t. zw. klasycznego, znane dawno przed mykeńskiemi. Okres klasyczny dzielą na trzy epoki. Pierwsza sięga od Solona do wojen perskich włącznie, a więc od r. 600 do 470 przed Chr. W tej epoce panował surowy, prosty styl dorycki, wtedy powstawały świątynie w Olimpji (obr. 94), w południowej Italji, na Sycylji jak np. w Girgenti (obr. 95 i 96), w Syrakuzach, w Selinuncie, w Segestach (obr. 97), w Paestum.



Obr. 101. — Ruiny Erechtejonu.



Obr. 102. — Teseion w Atenach.

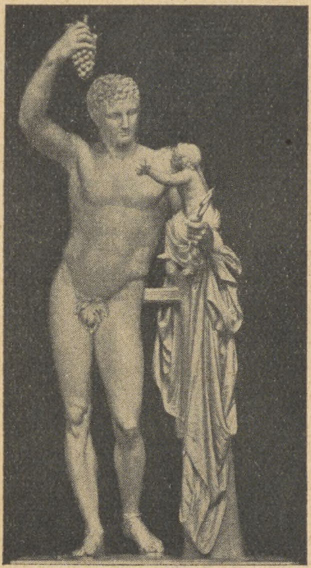
Druga, to epoka rozkwitu architektury i rzeźby greckiej od 470 do 338 prz. Chr. czyli od wojen perskich do upadku niepodległości greckiej. Wtedyto, pod rządami Periklesa, zabudowuje się na nowo Wysoki Zamek w Ate-



Obr. 103. — Świątyńka Niki z balustradą na Akropoli w Atenach.



Obr. 104. — Atena Partenos w celli Partenonu.

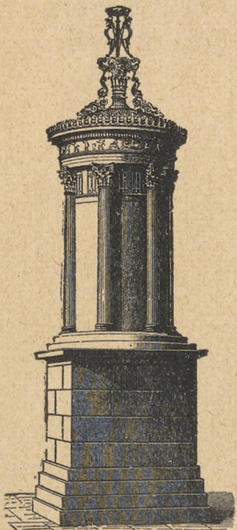


Obr. 105. — Hermes Praksytelesa z małym Dionyzoskiem. Rekonstrukcja.

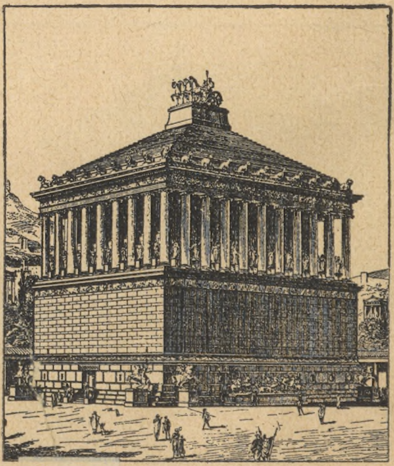


Obr. 106. — Skopas. Głowa z frontonu świątyni Ateny w Tegei. Muz. w Atenach.

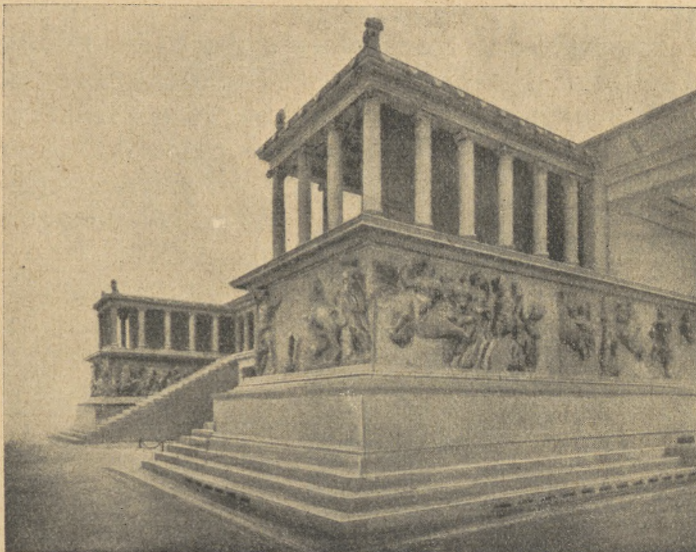
nach czyli Akropolis (obr. 98), Iktinos i Kallikrates budują tam czternaście lat Partenon (obr. 99), Mnesikles wznosi wspaniałe wejście t. zw. Propyleje, Atena dostaje potem jeszcze Erechtejon, skończony w 409 r. (obr. 100 i 101), Hefajstos otrzymuje piękną świątynię na mieście, która się dziś nazywa Teseion (obr. 102), a bogini zwycięstwa Nike małą świątyńkę z balustradą zaraz na



Obr. 107. — Pomnik Lysikratesa w Atenach. Rekonstrukcja.



Obr. 108. — Mauzoleum w Halikarnassie. Rekonstrukcja.



Obr. 109. — Ołtarz Dzeusa w Pergamon. Rekonstrukcja.

prawo od Propylejów, tuż nad stromem urwiskiem góry zamkowej. (Obr. 103.) W Atenach i poza Atenami Fidjasz wykonuje wtedy chryzelefantyny czyli kolosalne posągi o sukniach z blach złotych i ciałach z kości słoniowej. (Obr. 104.) Praksyteles rzeźbi pełne uroku i życia posągi bóstw, zgrabnie stojących na jednej nodze mocniej, niż na drugiej (obr. 105), a Skopas i świątynie sam stawia i posągami je zdobi — pełnemi wyrazu tęsknoty w głęboko osadzonych wielkich oczach. (Obr. 106.) Kwitnie w architekturze bogaty, ozdobny styl joński.

W epoce trzeciej od 338 — 146 kultura grecka rozprzestrzenia się na cały ówczesny Wschód dzięki podbojom i następcom Aleksandra Wielkiego. Przyjmuje się jeszcze obfitszy w ozdoby styl koryncki. Powstaje teraz więcej teatrów i pałaców, niż świątyń. W Atenach buduje się znany pomnik dyrygenta chóru Lysikratesa, kiedy odniósł zwycięstwo na konkursie. (Obr. 107.) W Halikarnassie, w Azji Mniejszej, Artemizja, wdowa po Mauzolosie, wznosi nieboszczykowi mężowi sławny grobowiec zwany Mauzoleum. (Obr. 108.) Eumenes II stawia Zeusowi olbrzymi ołtarz w Pergamon. (Obr. 109 i 110.) Mieszają się

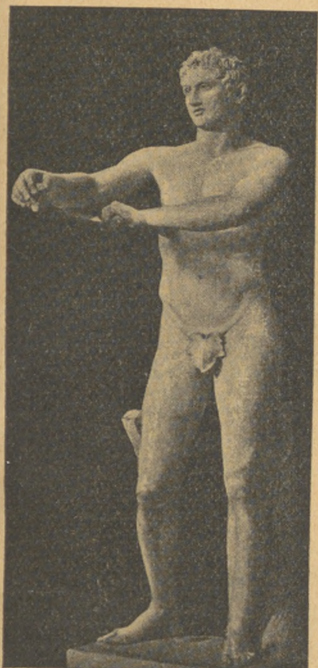
teraz wszystkie style poprzednie, rośnie przepych i umiejętność robotników. Rozkwitają nowe środowiska kultury, jak Rodos i Aleksandrja. Powstają olbrzymie księgozbiory i instytuty naukowe. Zyskuje sobie sławę rzeźbiarz Lysippos wizerunkami rzeźbionemi Aleksandra W. i zgrabnemi posągami wysmukłych młodzieńców (obr. 111), Apelles łudząco maluje obrazy. Z tego okresu pochodzi znana mozaika przedstawiająca bitwę Aleksandra Wielkiego pod Issos i późniejsze od niej doskonałe portrety, odgrzebane w El Fajum. (Obr. 113.) Styl grecki nie kończy się z upadkiem niepodległości Hellady. Sztukę i umiejętność Grecji przejmuje Rzym a zczasem Bizancjum. Do Indji sięgają wpływy greckie, począwszy od Hiszpanji. Ale nadchodzi zmierzch i nowa era. Herulowie, Rugijczycy, Gotowie, Longobardowie, Hunnowie i inni Wandalowie rabują, palą i burzą świątynie i pałace, a z posągów wypalają wapno, inne wrzucają do rzek i do morza.



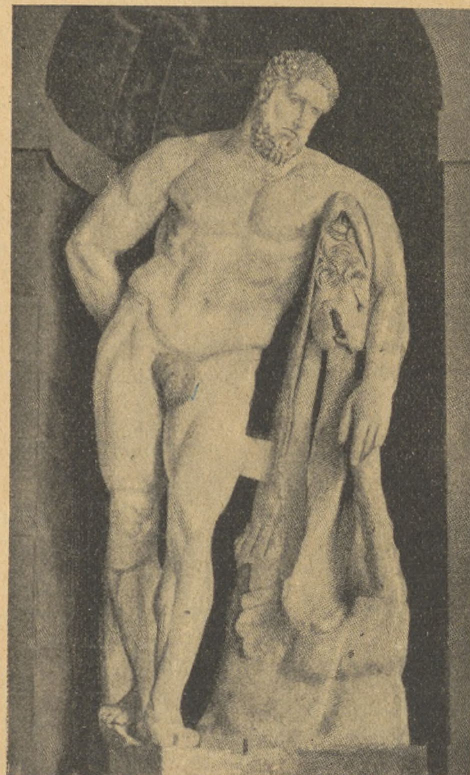
Obr. 110. — Głowa olbrzyma z ołtarza pergameńskiego. Porównaj włosy Dawida Michała Anioła.

Oczywista, że w gruzy idą wtedy wspaniałe łaźnie i wodociągi, teatry i bibljoteki i wymierają architekci, którzy umieli projektować jasne wnętrza, wymierają i robotnicy, którzy umieli wykonywać żłobkowane kolumny, liściaste głowice, woluty, gzymsy i posągi. Ruiny i złomy pokrywa powoli gruz i błoto, porasta je trawa i winograd. Tak do połowy wieku piętnastego.

Wtedy nadchodzi Odrodzenie. W Italji zaczynają na gwałt odgrzebywać i naśladować i badać, rozumieć i szanować każdy fragment muru starożytnego, który się jeszcze dochował, każdy złom posągu, chociażby oblazł z farby i nos stracił i nóg mu nie można było odszukać. „Do-



Obr. 111. — Apoksyomenos Lysippa.



Obr. 112. — Herakles odpoczywający; skromniej, niż Gilgamesz. Rzeźba Lysippa.

równać starożytnym" to staje się hasłem nie dnia, ale szeregu wieków następujących — aż do dwudziestego prawie.

2. Dom grecki.

Domy greckie były zwierzchu zupełnie skromne, bez ozdób. Ściany aż do IV wieku przed Chr. tynkowano i malowano. O Alkibiadesie czytamy, że był bardzo pretensjonalny, zaczem ściany w jego domu zdobił sławny malarz Agatarchos Musiały to być malowidła figuralne, farby

mieszane były z woskiem i na gorąco wpuszczane w tynk z pomocą rozgrzanych szpachtli metalowych. Tę technikę nazywano enkaustyką.



Obr. 113. — Portret kobiecy na wieku mumji z El Fajum.

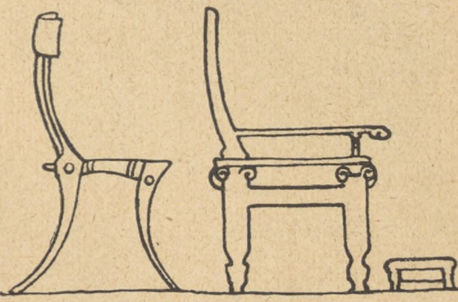
W skromniejszych domach wystarczało zaznaczenie barwami o różnej jasności cokołu ściany dołem i gzymsu górą, albo imitowanie siatką linij układu fug, charakterystycznych dla warstw kamienia ciosowego. Bogatsi wykładali ściany marmurem różnobarwnym albo ładnem drzewem. Na sznurach od gzymsu wisiały przy ścianach w drewnianych ramach portrety i krajobrazy malowane na deskach, gruntowanych jak dziś, również maski zmarłych członków rodziny albo maski teatralne, a od powały na środku zwieszał się nieraz na sznurku posążek Erosa lub także skrzydlatej Niki. Posadzka była drewniana a bywała i mozaikowa. Przechowują w Neapolu fragment posadzki starożytnej późnej, na której mistrz jakiś w mozaice łudząco wykonał ogryzione kości, niedojedzone ryby, raki i jarzyny. Pomysł mniej smaczny, niż jego przedmiot. Sufity kasetowane z drzewa malowanego i złoconego niekiedy. Na dnie kasetonów nierzadko malowidła figuralne. Bywały i sufity stiukowe. Zamiast drzwi często kotary i dywany. W pałacach — owszem — bywały drzwi, inkrustowane kością słoniową i szyldkretem, bywały słupy wykładane onyksem i agatem. Ale to kosztowało i wtedy.



Obr. 114. — Greckie stołki składane.

Siadało się najczęściej na stołkach bez oparcia. Stołki

bywały składane jak nasze ogrodowe. (Obr. 114.) Bywały i piękne fotele i krzesła z oparciem. (Obr. 115.) Szczególnie dla osób starszych. Prócz tego ławy, a do obiadu i kolacji sofy z wezgłowiem. Łóżka metalowe miały materace na pasach, albo na siatce sprężynowej. (Obr. 116.) Stoliki małe trójnożne. Bywało, że każdy gość miał stolik dla siebie a trzy osoby mogły z każdej strony pokoju leżeć obok siebie ukosem, gdy sofy ustawiono w podkowę. Dlatego Jan Apostoł mógł leżeć na piersi Chrystusa podczas Ostatniej Wieczerzy. Nie tak, jak na znanym obrazie Leonarda da Vinci. W ścianach bywały szafy i, prócz tego, skrzynie drewniane na rzeczy. Świece w kandelabrach wysokich, latarki i lampki oliwne dawały światło wieczorami. Słabe światło, które przy czytaniu oczy psuło. Cicero jeszcze narzeka w listach na zapalenie spojówki. I czytał dużo i pisał przy kaganku.



Obr. 115. — Greckie krzesło, fotel i podnóżek.

Na parterze od wejścia prowadził kurytarzyk do wnętrza. W środku domu podwórko lub ogródek, otoczony krużgankiem na słupach czyli t. zw. perystyl. Z podwórka dopiero wchodziło się do jadalni, do pokoju dla gości i mniejszych pokoików mieszkalnych. Na piętrze mieszkały kobiety. Bezpieczniej i zaciszniej. Tak przynajmniej wyglądały domy odkopane w Priene koło Miletu i na Delos. (Obr. 117.)

3. Style greckie w architekturze.

A. Dorycki.

Różnice stylów greckich można najlepiej zauważyć w kształcie słupów, które stale należały do budowy świątyń. Świątynia grecka, bez względu na jej styl, zawsze wznosi się na podwyższeniu z kilku stopni. To podwyższenie nazywa się stylobatem. Stopnie są tak wysokie, że do drzwi trzeba wstępować po schodach, uzupełniają-

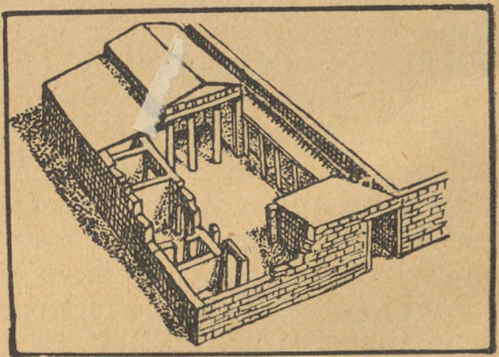
cych zbyt wysokie stopnie od przodu. (Zob. obr. 118.) Wzniesienie to celowe; nietylko ze względu na nierówność i nieraz wilgotność terenu, ale także dlatego, że każda architektura najlepiej wygląda od dołu. Podobnie, jak zyskują góry, kiedy je oglądać z dolin. Przystało zresztą gmachom otoczonym czcią spoglądać zgóry na otoczenie. W każdym razie to wzniesienie nie sięgało stu ośmdziesięciu metrów, jak tarasy babilońskie i assyryjskie, w tej samej myśli wznoszone.



Obr. 116. — Stół i sofa z jadalni. Trzej zalotnicy z Odyssei.

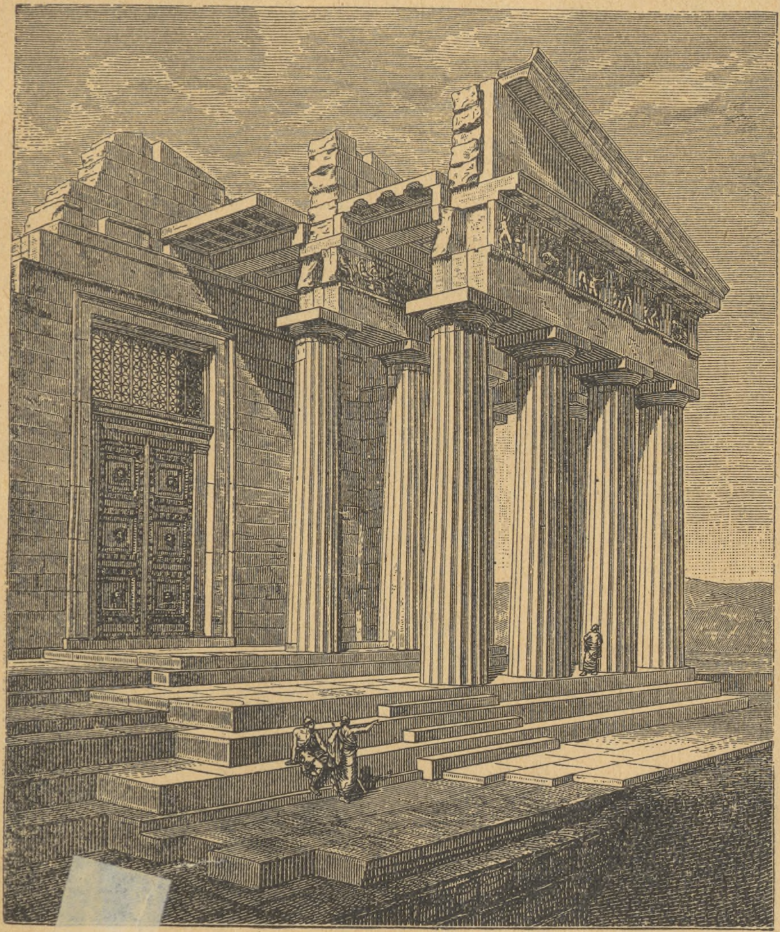
Górna powierzchnia stylobatu jest nieco wypuklejsza środkiem a lekko opada w prawo i w lewo. Dzięki temu wygląda zbliska poziomo. Gdyby była zupełnie pozioma, stopnie wyglądałyby zbliska jakby zaklęsłe na środku a wznoszące się po prawej i po lewej. Tak są szerokie.

Sama świątynia była zbudowana na prostokącie. (Obr. 119.) Jej wnętrze, cella, naos, nie przeznaczone do zebrań religijnych, było tylko mieszkaniem dla posągu bóstwa i przechowalnią darów, które u stóp posągu składano. Nie był to więc odpowiednik naszych kościołów, które od samego początku były przeznaczone do zebrań wiernych, tylko raczej odpowiednik tych kapliczek przydrożnych, w których obrazek albo figurka świętego nibyto mieszka samotnie — z wotami. Kolumny były przy świątyni zawsze. Podtrzymywały belkowanie, na którem wspierał się dach dwuspadkowy. Jeżeli tylko przednia część dachu wspierała



Obr. 117. — Dom grecki odkopany w Priene. Rekonstrukcja. Wnętrza zgrupowane około brukowanego podwórza. Budynek główny ma z przodu ganek na czterech słupach.

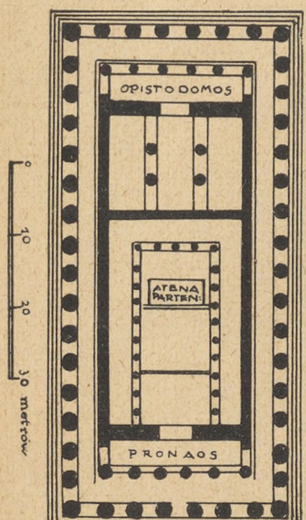
się na słupach, świątynia nazywała się prostylos. Jeżeli mury celli wyprowadzone były ku przodowi tak, że osłaniały z prawej i z lewej przedsionek, i były z frontu na przekroju ozdobione i od dołu do góry podzielone,



Obr. 118. — Budowa narożnika Partenonu. Zewnętrzny fryz ma tryglify i metopy — wewnętrzny pochód panatenejski.

podobnie jakby słupy, i tylko na samym środku z przodu stały między niemi słupy prawdziwe, nazywała się taka świątynia po łacinie templum in antis. Te zakończenia murów podobne do słupów nazywały się antami. Jeżeli słupy stały nietylko przed cellą, ale także za nią,

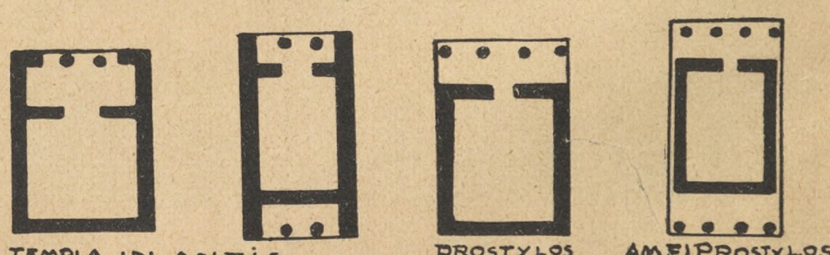
gdzie bywało wejście do tylnej komory (opistodomos) służącej jako skarbiec, budowla nazywała się amfiprostylos. Jeżeli naokoło celli biegł jeden pełny szereg kolumn, nazywała się taka świątynia peripteros. Dwa szeregi kolumn, obiegające świątynię naokoło, stanowiły dipteros. (Obr. 120.)



Obr. 119. — Rzut poziomy Partenonu. Peripteros.

Kolumny podpierały też nierzadko we wnętrzu sufit celli, stojąc w niej w dwu rzędach tak, że wnętrze rozpadało się jakby na trzy równoległe nawy pod jednym płaskim, kasetowanym sufitem. Drzwi do celli miewały oprawę zwężającą się nieco ku górze a nad nią gzyms własny, wsparty z prawej i z lewej na konsolach.

Zdaleka nie było widać celli, tylko słupy, belkowanie i dach. Słupy świątyń doryckich nie miały żadnych baz, wyrastały wprost z tarasu. Wyglądały ciężko, bo grube, niezgrabne. Jednakże nie tak, jak egipskie. Ich wysokość była pięć i pół do sześciu razy większa od dolnej średnicy. Trzon zdobiło ośmnaście albo dwadzieścia rowków niezbyt głębokich, schodzących się ostremi, pio-

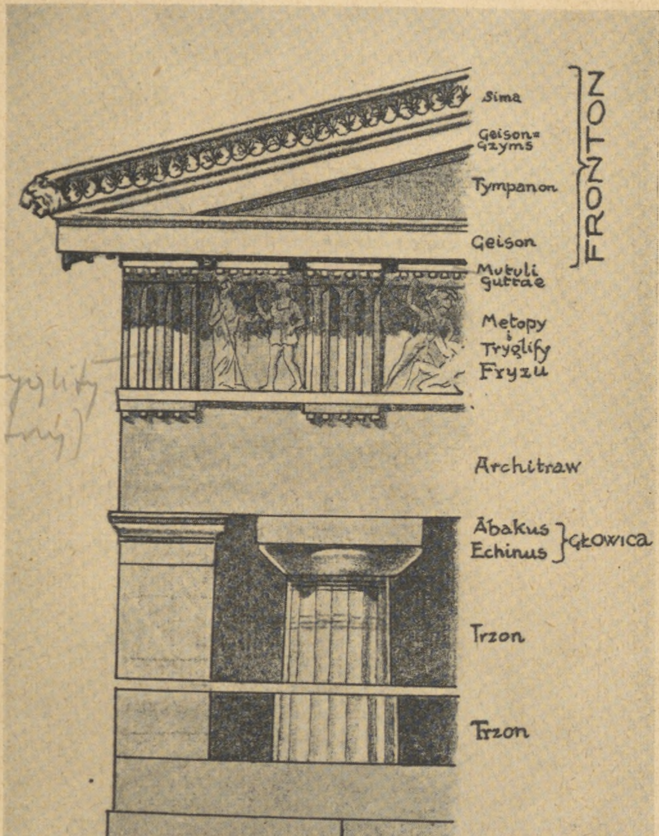


Obr. 120. — Typy świątyń greckich w rzutach poziomych.

nowemi krawędziami. Dolna część słupa nabrzmiała wydatną entazą, dolna średnica wyraźnie większa od górnej. (Zob. obr. 121.)

Głowicę rozpoczynał od dołu potężny, szeroki, pła-

skawy e c h i n u s bez żadnych ozdób. Pod nim w pewnej odległości trzon był kilka razy nacięty poziomo wąskiemi prążkami naokoło. Te nacięcia nazywały się po łacinie a n u l i, pierścienie, i odgraniczały najwyższą część trzonu,

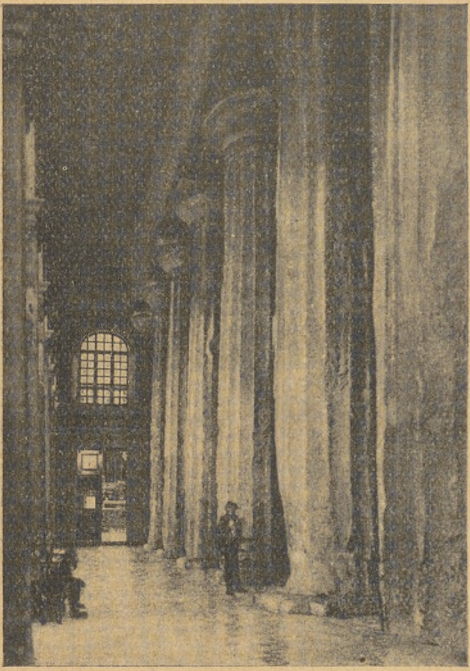


Obr. 121. — Słup i belkowanie doryckie ze Skarbca Ateńczyków w Delfach.

t. zw. s z y j k ę. Echinusy wczesnych świątyń doryckich dziwnie daleko sterczą poza trzon. Jak odwrócone kapelusze na grzybach, jakby zwalisty, przysadzisty chłopak miednicę nosił na głowie. W Syrakuzach sterczą takie rzędem, jak niewyklęte duchy, z kościoła Matki Boskiej

(obr. 122); nie zdołał ich schować gruby mur, kiedy świątynię Pallas Ateny przerabiano na katedrę a nie opłaciło się głowic obtłukiwać do lica ściany. Na echinusie leżał równie potężny niewysoki graniasty abakus, ozdobiony malowanym meandrem i ten już bezpośrednio dźwigał architraw.

Na architrawie żadnych ozdób. Wypukła listewka graniasta oddziela go od fryzu. Dopiero na fryzie niebieskie tryglify i czerwone metopy z rzeźbami a nad tem wszystkiem sterczy poziomo gzyms. Na jego spodniej powierzchni nad każdym tryglifem i nad metopą każdą tak samo jakby przybite deseczki (mutuli). J. S. Zubrzycki nazywa je podłożnicami. Na każdej trzy rzędy krótkich kołków, zwanych kroplami (guttae). Pod listewką architrawu pod każdym tryglifem jeszcze krótka listewka i na niej od dołu znowu pięć, sześć kołeczków w rzędzie. To skamieniałe pamiątki po dawnej robocie ciesielskiej.



Obr. 122. — Stare kolumny doryckie z dawnej świątyni Pallady w katedrze w Syrakuzach.

Od prawego i lewego krańca gzymsu wznosi się łagodnie pod ostrym kątem nowy gzyms — dachowy — ten już nie ma żadnych deseczek i kropelek, zamyka się nad środkiem frontonu rozwartym kątem i stanowi ramę dla płaskiego pola w kształcie trójkąta równoramiennego, które się nazywa tympanon t. zn. bęben. (Obr. 123 i 124.) Na barwnem tle tympanonu rzeźby, ułożone w grupę tak, że na samym środku postacie bogów stoją — tylko tam jest miejsce na to, żeby stać — a po bokach, gdzie gzyms opada powoli, bohaterowie pochylają się, walczą, mocują, zależnie od przedmiotu wziętego za temat. W sa-

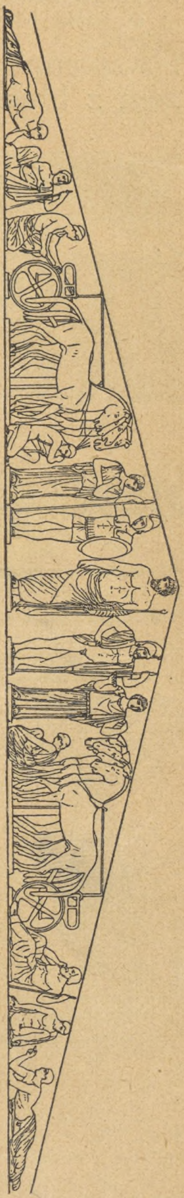
mych kątach po prawej i lewej leżą trupy, padają ranni, wynurzają się głowy koni zapadającego Heliosa.



Obr. 123. — Rekonstrukcja frontonu zachodniego świątyni w Olimpji. Według Treua.

Na szczycie gzymsu dachowego na środku i na jego krańcach z obu stron stoją naszczytniki (akroterja) zdobne palmetami. (Obr. 125.) Na gzymsie dachowym leży już tylko malowana rynna, otwierająca się co jakiś czas paszczami lwów, które odprowadzają wodę na zewnątrz gmachu. Sufit krużganka między rzędem słupów a ścianą celli kasetowany w kamieniu. Na błękitnem dnie kasetonów złocone gwiazdy.

Może być, że świątynie doryckie, żółknąc i przechodząc z biegiem wieków w ruiny, nie straciły na tem zbyt wiele. Kiedy je sobie wyobrazić całkiem świeże, białe i jeszcze mokre z farby, uprzątnięty teren naokoło i dużo ludzi do tego w świeżo wypranych himatjonach, w procesjach i ze śpiewami, z wieńcami, z kadzidłem, w dzień upalny, trudno powiedzieć, czy zabytek zyskuje na tem odświeżeniu w myślach, czy może traci nieco. Tak czasem bardzo urocza babunia o siwych lokach, czcigodnych zmarszczkach i szlachetnej, kościstej, wątłej ręce traci nieco, kiedy ją zobaczyć na dawnej fotografji z cza-



Obr. 124. — Rekonstrukcja wschodniego frontonu świątyni Dzeusa w Olimpji.

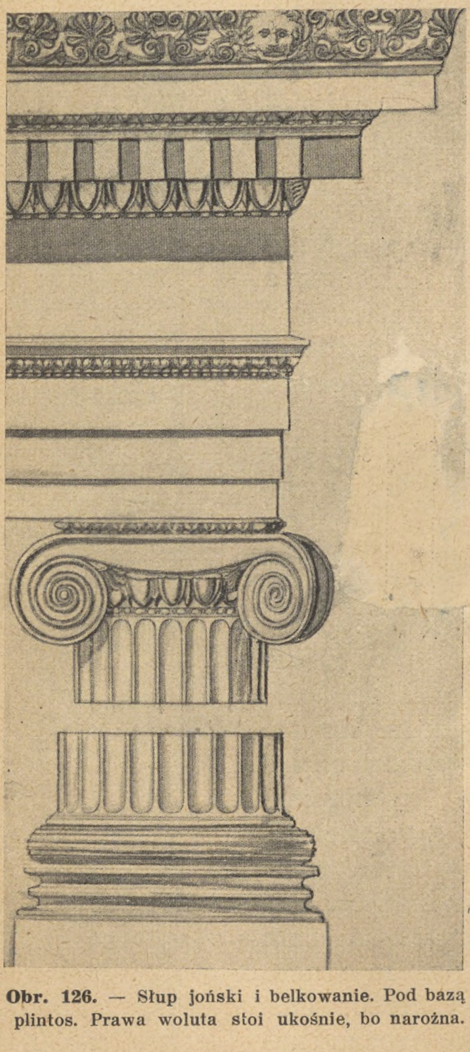


Obr. 125. — Akroterja cz. naszczytniki.

sów narzeczeńskich — tłustą. Tak i mech na głazach i rozchodnik w szczelinach między ciosami i liljowe ciężkie kiście pachnącej glicynji i obtłuczone gzymsy pod stopami i wspomnienia, które się pożółkłych murów czepiają razem z bluszczem i szepty Dafny i słowiki, które się naokoło w gęstych laurach słyszy, dają zwaliskom coś, jakby patenę. Nie chce się jej zdejmować.

B. Joński.

Styl joński jest w porównaniu z doryckim bogaty, misterny i paradny. Już z daleka bije w oczy inna uroda kolumn. Jońskie są wysmukłe. Ośm i pół do dziewięciu średnic mieści się w ich wysokości, entaza słabo zaznaczona. Trzon zdobi dwadzieścia cztery żłobków, głębiej wyrżniętych, oddzielonych od siebie płaskiemi pionowemi paskami wypukłych ścianek. Każdy rowek zakończony



Obr. 126. — Słup joński i belkowanie. Pod bazą plintos. Prawa woluta stoi ukośnie, bo narożna.



Obr. 126 a. — Najprostsza baza jońska.

dołem i górą półokrągło. Trzon nie stoi bezpośrednio, boso na podstawie. Dostał bazę z dwóch wypukłych obręczy, przedzielonych wklęskiem. Dolna obręcz oczywiście szer-

sza od górnego i wklęsek się z tem liczy — więc i jego górna listewka węższa od dolnej a profil spływa ku dołowi coraz szerzej. Szkoda takiej bazy tuż przy ziemi, więc w kolonjach azjatyckich dostała płaski podnóżek graniasty t. zw. plinthos. (Obr. 126.)

Echinus u dołu głowicy mało co szerszy od śred-



Obr. 127. — Karjatyda z Erechtejonu.



Obr. 128. — Nike poprawiająca trzewik na balustradzie świątyni Niki na Akropoli. British Mus.

nicy trzona. Ogranicza go dołem wąski sznur perełek. Na echinusie widać ze trzy wole oczka: dwa skrajne chowają się już pod palmetkami. Między echinus i abakus wszedł nowy element: ślimacznice czyli woluty. Składnik dwubocznie symetryczny, podczas gdy cała reszta słupa ma budowę centralną. Na echinusie leży bowiem, jakby dwuwarstwowy koc, podściółka prostokątna, dłuższym bokiem do frontu zwrócona, zwinięta w rulony z lewej i z prawej. Zwinięcia tworzą prawidłowe ślimacznice czyli woluty. Po bokach widać, że są jakby przewiązane dwoma kamiennemi pa-

skami, aby się nie rozwijały. Wywodzono te ślimacznice od baranich rogów i od drewnianych słupów, odkształconych uderzeniami młota, kiedy je wbijano w ziemię w dawnych czasach. Inni wywodzą je z architektury perskiej. Trudno dojść, jak to było, dość, że te ślimacznice charakteryzują styl joński. Nad niemi abakus ozdobny. Jego ściany boczne wyszły z pionu. Jakby je rozgniótł ciężar belkowania przeszły w karnisz, dołem



Obr. 129. — Mała kopja Ateny Partenos t. zw. Atena Warwakion.



Obr. 130. — Atena Lemnijska Fidjasza. Rekonstrukcja.

wklęsły, górą wypukły. Ozdobiono go pasmem listków sercowatych.

Teraz architraw trójschodkowy, wąskim pasem wolich oczek uwieńczony i oddzielony od fryzu gładkiego lub zdobnego w rytmiczne płaskorzeźby. Pod bogato profilowanym gzymsem — kostki, a nad gzymsem karnisz rynny. Kostek nie dawano w świątyniach attyckich; również bazę stawiano tam wprost na tarasie, bez podstawki (plinthos). — Skromniej. Takie słupy

musiał mieć Platon w domu i jego znajomi, których znamy z dialogów. Na zebraniach u Aspazji wieczorem musiano je chwalić jako nowość, która może trąci nieco zbytkiem wschodnim, ale trudno znowu wciąż patrzeć na spartańskie formy ojców. Partenon jest zbyt uroczysty. Trzeba, żeby Pallas Atene miała coś nowoczesnego na



Obr. 131. — Głowa Ateny Lemnijskiej.



Obr. 132. — Hermes dawnego typu. Porównaj miny assyryjskie i głowę Chrystusa.

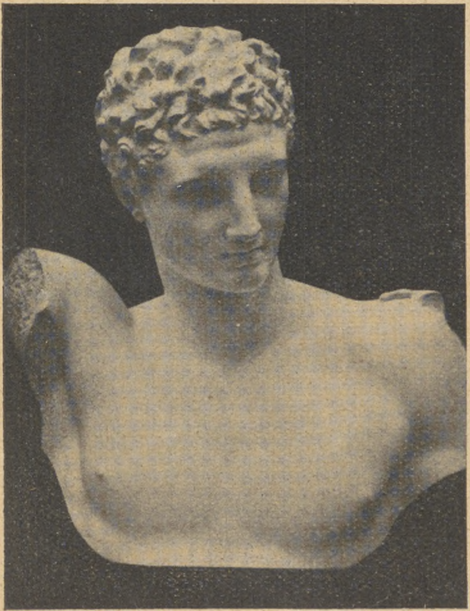
Akropoli. Dostała niedługo Erechtejon. (Obr. 100, 101.) Tam już i słupy jońskie i, zamiast kolumn, dziewczęta noszące architraw na głowach: k a r j a t y d y. Poważne, ale weselsze, niż assyryjskie byki brodate i skrzydlate. (Obr. 127.) Bogini zwycięstwa, N i k e, dostała też nie piramidę, tylko dwufrontową kapliczkę (amfiprostylos) na górce, nad urwiskiem. (Obr. 103.) Na jej balustradzie płaskorzeźbione skrzydlate siostry Niki tańczyły tak wesoło, że jednej spadł trzewik. Poprawiała go i poprawia do dziś — w British Museum.

(Obr. 128.) Fidjaszowa Pallas Atene ze złota i z kości słoniowej stała zamknięta w Partenonie. (Obr. 104 i 129.) Żeby jej postać i lud mógł stale oglądać, zrobił ją Fidjasz w bronzie do oglądania z miasta i z portu — ogromną — w hełmie i z włócznią i ustawił ją pod gołem niebem. To Atene Promachos. A żeby się jej ludzie zbytnio nie bali, postawił jeszcze drugą na otwartem miejscu, zwyczajnej ludzkiej wielkości, nie straszną — hełm zdjęła z głowy i trzymała go w ręku. O taką prosili koloniści z Lemnos.



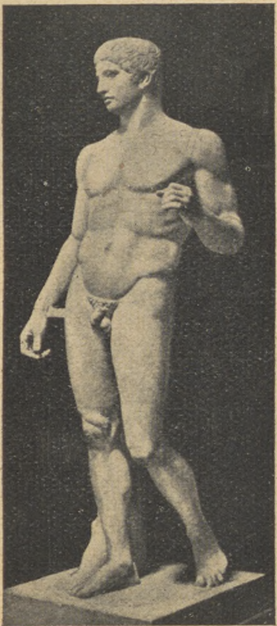
Obr. 133. — Głowa Hermesa Praksytelesowego z profilu. To „profil grecki".

(Obr. 130 i 131.) Nie było ścisłego przepisu, jak musi wyglądać Atena. Dawano jej hełm na głowę, tarczę obok i włócznię do ręki, aby człowiek, nawet ze wsi, wiedział, na co i na kogo patrzy, ale mogła z tem uzbrojeniem robić, co się jej podobało a rzeźbiarzowi na myśl przyszło. Inaczej, niż w Egipcie. Inaczej nawet, niż w dawnych czasach w Grecji, kiedy postacie bogów to były jeszcze krągłe, grubo obciosane bloki marmuru, (obr. 161), tylko zgrubsza przypominające postać człowieka. Już przed wojnami perskiemi umieli Grecy rzeźbić głowy i ciała ludz-

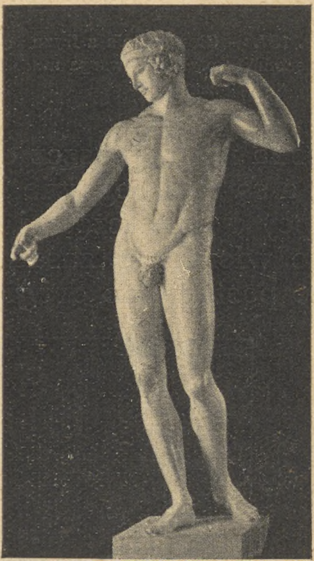


Obr. 134. — Biust Hermesa praksytelesowego od czoła.

kie, ale te głowy były wtedy jak lalki — zawsze jednako uśmiechnięte, nogi spojone razem a potem rozstawione jakby chodziły sztywnym wojskowym krokiem. Teraz Polyklet z Argos stworzył swój wzorowy posąg (kanon) zdrowego młodzieńca z włócznią (Doryforos), obr. 135, który swobodnie idąc, stawiał mocno jedną nogę na ziemi a drugą miał wolno zwieszoną, jakby się od niechcenia chwiał w chodzie. Dużą miał głowę i szerokie bary, przypominał słupy doryckie. I drugiego zrobił smuklejszego, który sobie głowę opasywał przepaską (Diadumenos).



Obr. 135. — Doryforos Polykleta. Kanon.



Obr. 136. — Diadumenos Polykleta. Ręce fałszywie uzupełnione. Nie wiążą wstęgi na głowie.

(Obr. 136.) Włosy na głowach — dawniej naśladowane długiemi równoległemi bruzdkami — teraz dzielą się na esowate pukle. U Praksytelesa one zatracą nawet ostre krawędzie. Zaczną naśladować widoki włosów a nie bryły włosów. To będzie ujmowanie „malarskie“ w rzeźbie. (Obr. 133 i 134.)

Teraz z pracowni Fidjasza zaczęły wychodzić postacie uroczyste, peplosy im opadały pionowemi, twardemi fał-

dami jak żłobki na kolumnach, ale głowy zaczęły żyć i mogły się podobać młodym ludziom.

Z pracowni Fidjasza wyszedł olbrzymiej długości fryz. Obiegał górną część celli w krużganku Partenonu a przedstawiał procesję panatenejską, która co cztery lata

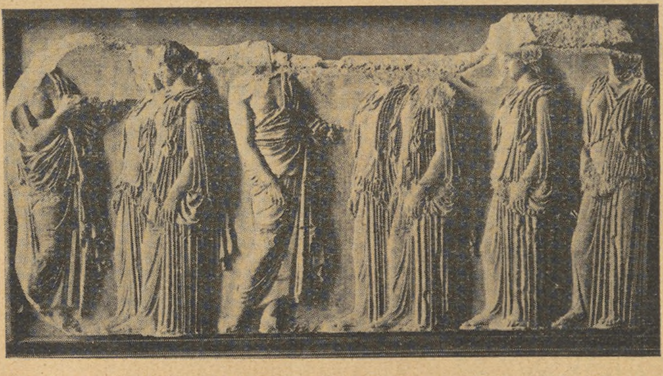


Obr. 137. — Głowa konia z fryzu partenońskiego. Dolna warga mu zanika.



Obr. 138. — Grupa z fryzu partenońskiego.

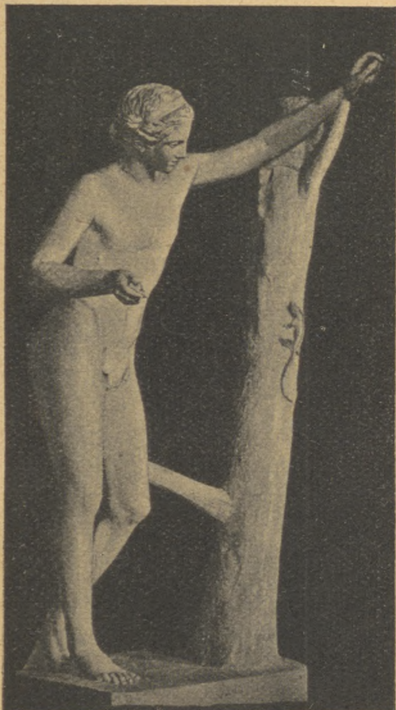
zanosiła nowy płaszcz dla bogini. Tam wszystkie postacie żyją a są tam bogowie i ludzie, starcy i młodzież, zgrabni chłopcy i dziewczęta i hasające konie. Wszystko odtworzone wiernie w zasadzie, choć upiększone, upodobnione jedne postacie do drugich i ujęte w rytm. (Zob. obr. 137,



Obr. 139. — Grupa osób z fryzu partenońskiego. Rytm postaci i rytm fałdów.

138 i 139.) Te konie Fidjaszowe z Partenonu stały się pierwowzorem form końskich dla przyszłych rzeźb i obrazów na całe wieki. Przyroda wciąż pokazywała większy pysk u konia, nie tak wypukłą pierś, nie tak wysadzone oczy — artyści lepiej pamiętali robotę Fidjasza, niż wi-

dzieli wytwory przyrody. Jeszcze konie Van Dycka w wieku XVII-ym, jeszcze Horacego Verneta i Adama w XIX-ym są w bliższem pokrewieństwie z „idealnym" koniem greckim, niż z żywym, chociażby nawet Arabem. Coś podobnego zaszło z postaciami ludzkiemi. Do dziś



Obr. 140. — Apollon Sauroktonos czyli Jaszczurkobójca. Po kobiecemu uczesany i niebardzo męski w budowie.



Obr. 141. — Apollon Belwederski Leocharesa. W Watykanie.

cenią ludzie „grecki" profil twarzy.

Przy drogach i w ulicach na mieście stały jeszcze dawne posągi Hermesa: brodate, poważne, czcigodne, (obr. 132), ale oto z warsztatu Praksytelesa wyszedł teraz Hermes ogolony, młody, uśmiechnięty, zgrabny, i jak Maurice Chevalier stroił figle z Dzieciątkiem Djonizjosem, które trzymał na ręku. (Obr. 105.) Jego Apollon nie polował na smoki w bagnach — młody bardzo i roztrzepany jaszczurki wabił na pniu a przeginał się przytem niedbale i z wdziękiem, jak dziewczyna w tańcu. (Obr. 140.) Apollon Leocharesa (Belwederski), (obr. 141), miał nibyto razić Greków strzałami pod Troją za to, że mu kapłana Agamemnon przyjął impertynencko. Miał hordy Gallów odpędzać od Delf.

Ten Apollon nikogo nie przestraszy. Zgrabny, gładki, spokojny, zdaje się raczej aranżować tańce, raczej drogę wskazywać, niż grozić. Gniew w poczuciu współczesnych ludzi nie pochlebiał człowiekowi — cóż dopiero twarzy



Obr. 142. — Nagrobek Hegeso, żony Proksenosa.

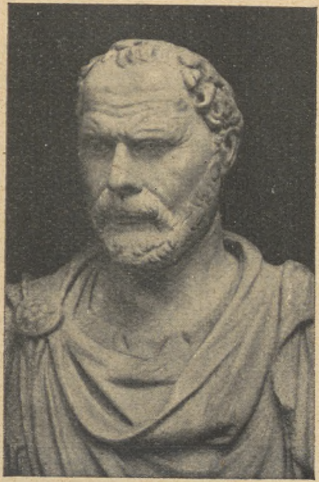


Obr. 143. — Sofokles. Ubrany w himatjon. Tragedje w naczyniu za nogą.

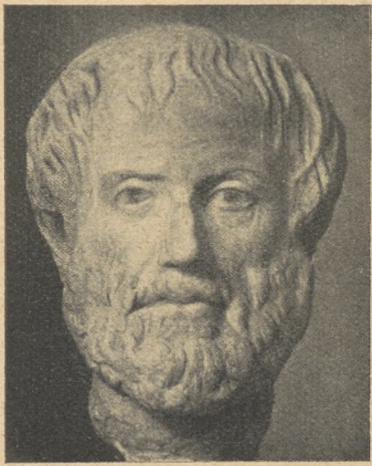
Apollona! Warto porównać kształty i wyraz tego samego bóstwa na rysunku Wyspiańskiego. Dobrze do tego celu coś o kształtach ludzkich wiedzieć dokładniej.

I świątynia jońska i większość posągów z tego czasu wypowiada pogodę i radość. Są uśmiechnięte same, albo budzą uśmiech. Nawet głowa meduzy, wyrzeźbiona w tych czasach, nie budzi grozy, wstrętu ani strachu. Jest tylko smutna. Pewnie, że niemiło być meduzą. Hegeso, żona Proksenosa, na swoim kamieniu nagrobnym wy-

biera ze służącą perły z kasetki. (Obr. 142.) Scena pogodna z codziennego życia — uwieczniona w marmurze na cmentarzu. Nikt nie załamuje rąk.



Obr. 144. — Demostenes.



Obr. 145. — Arystoteles.

Portretowa rzeźba kwitnie. Twarz, postać, ruch i ubranie Sofoklesa, Platona i Sokratesa, Epikura czy De-



Obr. 146. — Epikur.



Obr. 147. — Głowa kobieca w Monachium.

mostenesa znamy tylko z rzeźb współczesnych i znamy je doskonale. (Obr. 143—148.)

Możnaby sobie wyobrażać, że w tych czasach dobrzy,

uśmiechnięci rozumni ludzie cieszyli się życiem i widokiem uśmiechniętych bóstw i czcią otaczali to, co dobre i ludzkie. W ich czci więcej pieszczoty, niż obawy. Możnaby, gdyby nie posągi dzieci Nioby. (Obr. 149.) Apollon je wymordował, bo ich matka była zarozumiała z tego powodu, że była płodniejsza od jego matki, bogini Latony. Przymówiły się boginie. Mordować niewinnych, bezbronnych, i do tego jednych za drugich, to nie bardzo ludzkie i wcale nie dobre. I to Apollonowi czci nie ujmowało. Stracono w tych czasach dziesięciu wodzów ateńskich za to, że trupów żołnierskich nie mogli po bitwie morskiej pochować, musieli je zostawić na wodzie i tam je mewy dziobały.



Obr. 148. — Głowa Diadumenosa Polykleta.

Stracono z wyroku sądu Sokratesa — to nie są rysy pogodne, ani dobre. Widać, że tłum był i wtedy taki sam, jak wszędzie i zawsze — w dziełach sztuki jednak wypowiedziało się wtedy chyba więcej, niż kiedykolwiek, dobrych, jasnych stron natury ludzkiej: zmysł spostrzegawczy, zdrowie, radość i panowanie nad sobą. Nie dziw, że tyle razy w ciągu wieków i dziś też ludzie czytający w Europie myślami i sercem do Hellady wracają. Jest po co.

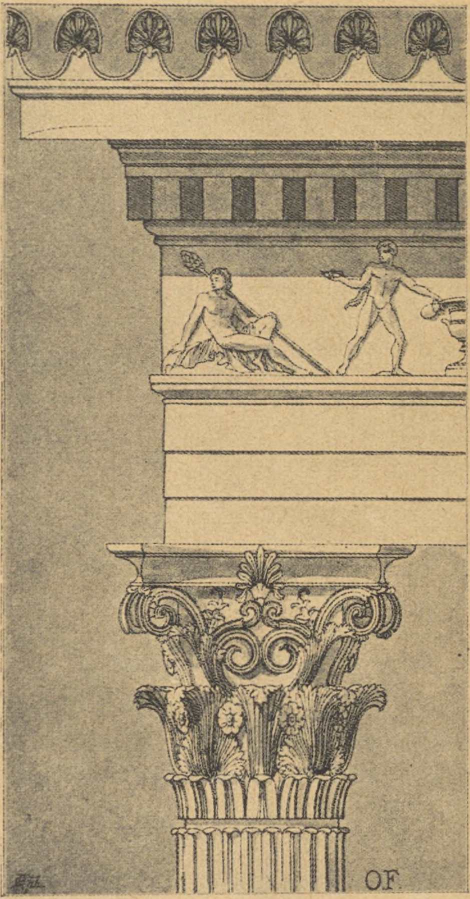


Obr. 149. — Niobe z najmłodszą córką.

C. Koryncki.

Styl koryncki, najpóźniejszy, odróżnia się przedewszystkiem kształtem głowicy. Baza i trzon zostają takie same, jak w jońskim. Kapitel (obr. 150) jest wyż-

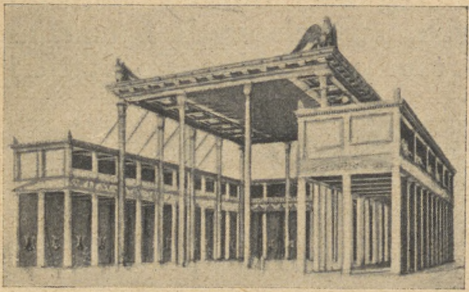
szy i bogatszy, bardziej zawiły. Otacza go dołem rząd podłużnych, dość prostych, na zewnątrz odgiętych liści. Z poza nich wynurza się szereg liści dużych, esowato ku górze wygiętych i odgiętych, porozcinanych, bruzdami rozbieżnemi zdobnych. Nad tem ze środka po każdej z czterech stron głowicy rozbiegają się smukłe, po rogach na zewnątrz zwinięte woluty większe, i wypuszczają ku środkowi po dwie woluty małe, dźwigające palmetę, która sięga aż po wierzch abakusa. Abakus na podstawie kwadratowej o wgiętych ku środkowi bokach rozchyla się ku górze linją simy i cztery rogi ma ukośnie ku środkowi ścięte. Belkowanie takie same, jak w stylu jońskim, gzyms jeszcze bogatszy, podparty konsolami, oprócz kostek albo zamiast kostek. Pomiędzy konsolami na spodniej stronie gzymsu przymocowane rozety.



Obr. 150. — Kapitel koryncki i belkowanie.

Architekt usiłował teraz, więcej niż poprzednio, imponować bogactwem ozdób, rozmiarem, gwałtownym, przejmującym wyrazem postaci i głów ludzkich, i opanowaniem głębi w rzeźbie i w malarstwie. Dzeus byłby się obszedł i mniejszym ołtarzem, niż mu wystawiono w Pergamon (obr. 109) i Mauzolos tak wielkiego grobowca nie potrzebował, jakim go uczciła żona. (Obr. 108.) Ale od czasów Aleksandra Wielkiego zaczęły się i w duszach i w dziełach rąk ludz-

kich mieszać pierwiastki wschodnie z helleńskiemi. U władców coraz pospolitsze urojenia na temat własnej wielkości: wymagali, żeby przed nimi klękano, czego Grek nigdy nie robił, bo to niegodne wolnego człowieka; pozwalali, żeby ich uważano za osoby nadprzyrodzone, spokrewnione z bogami, czego oświecony Ateńczyk nie brał nigdy serjo; starali się olśnić otoczenie nieprawdopodobnym dawniej przepychem, zbytkiem i rozmiarem pałaców, pomników, statków, świątyń, nawet namiotów. (Obr. 151.)



Obr. 151. — Namiot Ptolemeusza II. Rekonstrukcja.

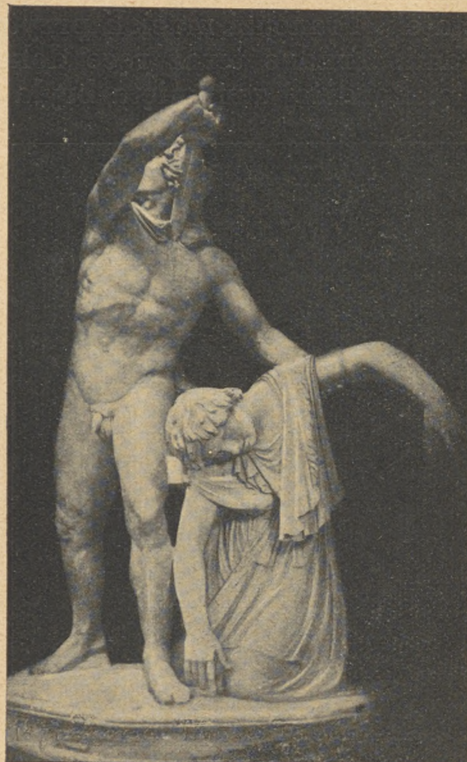
W rzeźbie sukniami zaczął miotać wicher a ciałami namiętność. Nike z Samotraki (obr. 152) pędzi pod wiatr, tak stała kiedyś na dziobie okrętu; rozjuszonego byka ujarzmiają młodzi ludzie w znanej grupie Byka Farnezyjskiego, (obr. 155); węże duszą Laokoona z dwoma synami w innej rzeźbie ze szkoły rodyjskiej, (obr. 2); Gall zabija siebie mieczem a żonę już zabił, (obr. 153); inny padł i umiera, bo jest zraniony śmiertelnie. (Obr. 154.) To tematy sensacyjne, przejmujące, tragiczne — a postacie wyglądają jak żywe. Mięśnie widoczne pod skórą, widoczne ścięgna i żyły.



Obr. 152. — Nike z Samotraki. Louvre.

Z warsztatu odlewniczego Lysippa wyszedł w tej epoce sławny młodzieniec oczyszczający skrobaczką ręce z błota i kurzu areny po zapasach. Tak zwany A p o k s y o m e n o s. (Obr. 111.) Zgrabniejszy od polykletowego Doryforosa, bo mniejszą ma głowę, krót-

szy tułów i dłuższe nogi, niż tamten. Smuklejszy — podobnie, jak kolumna jońska lub koryncka w porównaniu z dorycką. Dziełem Lysippa jest też znany Herakles (Farnese), (obr. 112), smutny olbrzym, odpoczywający cicho po swych dwunastu uczciwych pracach — wcale nie taki straszny i nie taki wielki, jak assyryjski Gilgamesz a bez porównania piękniej zbudowany.



Obr. 153. — Gall żonobójca zabija siebie samego.

Uczeń Lysippa, Chares, mistrz szkoły rodyjskiej, odlał z bronzu kolosalny posąg Heliosa. Tak wielki, że pod jego nogami miały okręty przepływać. Niedługo po ukończeniu zniszczyło go trzęsienie ziemi. Tylko wieści o nim zostały. Przechował się zato posąg Nilu z dziećmi, dopływami, też nadludzkiej wielkości, choć nie kolos — naśladowany bez końca w późniejszych wiekach jako Ren, Dunaj, Bug. (Obr. 156.) W tej epoce powstaje też Afrodyta Medycejska i druga, przerobiona z wcześniejszej, znana z Luwru: Wenus z Milo, zwana melijską lub milońską od wyspy Milo, staroż. Melos. Tak się nazywa, bo tam o nią w 1820 zawadził pługiem chłop, kiedy ziemię orał. Jest poważna, spokojna, łaskawa i widać, że nie interesuje się własnym wyglądem, jak Medycejska. Ręce jej przepadły przy transporcie na



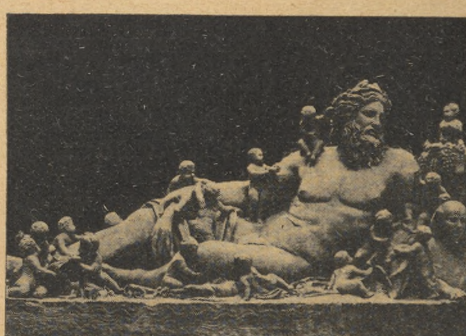
Obr. 154. — Gall umierający.

statek. Francuzi musieli przytem stoczyć potyczkę z Turkami. Trudno teraz ręce dokomponować — ale obejdzie się. Bardziej zamknięta bryła bez nich. (Obr. 157.) Teraz kiedyś powstała znana głowa Hery, dumnej i zazdrosnej żony Dzeusa, którą znamy z biustu rzymskiego, zwanego Herą z willi Ludovisi. (Obr. 158.) Także głowa Dzeusa, znana z kopji rzymskiej jako Dzeus z Otricoli. (Obr. 159.) Niestraszny.



Obr. 155. — Byk farnezyjski.

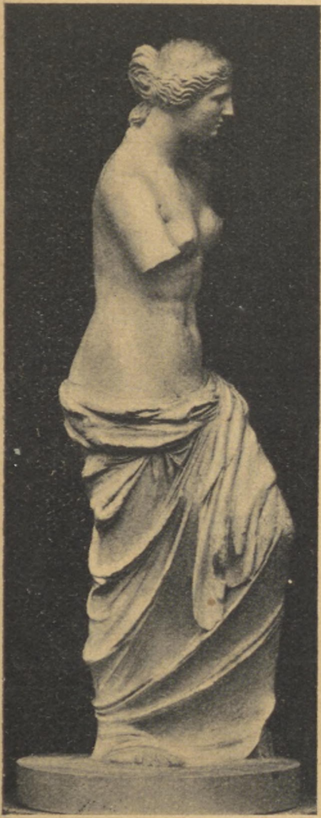
Opanowanie przestrzeni wyrażało się w tem, że zarówno w elementach architektonicznych, jak i w rzeźbie figuralnej artyści nie poprzestawali teraz na linjach i powierzchniach krzywych w jednej tylko płaszczyźnie, ale w modę weszły krzywe trójwymiarowe. To widać już w wolutach korynckich. Zaczynają się na obwodzie głowicy daleko od jej osi ku przodowi, biegną w głąb i znowu wracają ku widzowi, aby się zwinąć bliżej widza, niż się zaczęły. W jońskim stylu wychodziła z płaszczyzny równoległej do czoła widza tylko jedna woluta, stojąca na skraju gmachu. Tam, gdzie się załamywał szereg słupów pod kątem prostym. Ale to był wyjątek, to było wyjście od biedy, aby patrzącemu z boku ta jedna głowica skrajna nie pokazywała powierzchni wałka, zamiast dwóch ślimacznic. (Obr. 160.) W głowicy korynckiej płaszczyzny symet-



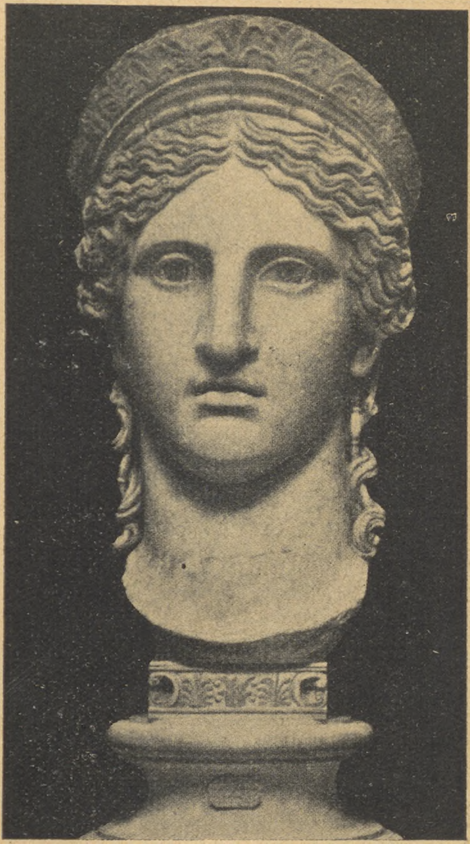
Obr. 156. — Nil.

i osie wolut biegną skośnie w płaszczyznach przekątni abakusa, więc w głąb gmachu pod 45° do czoła widza i do frontu budowli. (Obr. 150.)

Postacie ludzkie, rzeźbione w tym czasie, stale skręcają swą płaszczyznę symetrji: nogi w prawo, pierś lub przynajmniej głowa w lewo, lub naodwrót. W wielkich



Obr. 157. — Afrodyta Milońska.

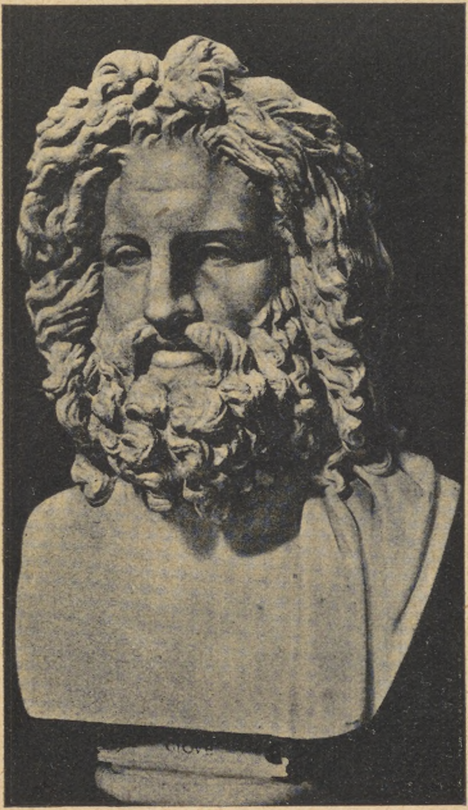


Obr. 158. — Hera z willi Ludovisi.

grupach linje postaci biegną ku widzowi i od widza na ukos. A zaczęło się w epoce stylu doryckiego od płaskiej egipskiej postawy na baczność. (Obr. 161—163.) Urocze i niełatwe do uchwycenia krzywe trójwymiarowe śledzą teraz artyści i akcentują w plastyce ciała ludzkiego. Anatomję opanowali po mistrzowsku.

W szesnaście wieków po Chrystusie powtórzy się

w Europie podobna moda na krzywe trójwymiarowe, na postacie powyginane, jakby w tańcu solowym, głęboko rzeźbione, w rozwichrzonych szatach, poruszane niby gwałtownemi afektami. Takie figury stoją setkami po gzymsach i niszach naszych kościołów. Ta moda nazywa się barokiem i wymaga również bogactwa w architekturze. Stąd mówi się słusznie, że w okresie hellenistycznym t. j. od czasów Aleksandra Wielkiego starożytność także przeżywała okres swego baroku.

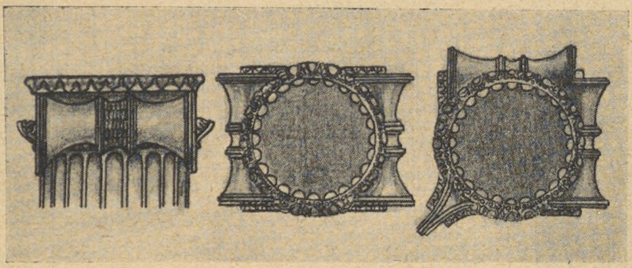


Obr. 159. — Dzeus z Otricoli.

Niema powodu uważać, że był to okres jakiegoś upadku plastyki. To naturalny, zrozumiały etap w rozwoju twórczości plastycznej, nawet u poszczególnych jednostek, które się dziś, czy kiedykolwiek uczą rysunku lub modelowania a mają zdolności do tego. Wymodelować postać człowieka płaską jak piernik — łatwo. Prosty kołek ponacinać w kształt zbliżony do ludzkiego jak lalkę — też nie trudno. Dopiero tam się zaczyna trudność w modelowaniu i w rysunku, gdy chodzi o oddanie wymiaru wgłąb, o wyrzeźbienie głowy, oka, nosa, ust tak, żeby równocześnie dawały i dobry widok z frontu i z profilu i w trzech czwartych, gdy trzeba rzeźbić na okrągło. Cóż dopiero, gdy się ma ochotę odtworzyć naturalny ruch i wyraz życia wewnętrznego wraz z charakterem postaci. Aby była podobna, żywa i niesztywna! A to kusi każdego, kto lubi i potrafi modelować, bo pamięta to, co widział. Ten właśnie szereg coraz to trudniejszych zadań rzeź-

biarskich przechodziła ludzkość w Europie kilka razy. Poraz pierwszy, kiedy w Helladzie od ogładzonych kłód, zwanych ksoana, przechodziła do rzeźb Polykleta, Praksytelesa i Lysippa a potem do dalszych hellenistycznych. Niedorzecznością byłoby pomyśleć, że Hera z Samos lub Apollo z Tenei powstał w okresie wysokiej kultury a Laokoona robił prymityw. (Porównaj obr. od 161—166.)

Widać z tej linji rozwojowej osobliwy pęd do wywoływania szczególnych świadomych złudzeń. Wiele pracy i wiele zdolności kładły pokolenia całe w to, żeby z martwego materjału umieć wykonać twory jakby żywe, nie tylko przypominać pewnemi znakami przedmioty, ale współzawodniczyć w pewnym sposobie z przyrodą. Uchwycić okiem i utrwalić ręką, in concreto, w materjale



Obr. 160. — Głowica jońska z boku i z góry oraz górny widok narożnej głowicy jońskiej.

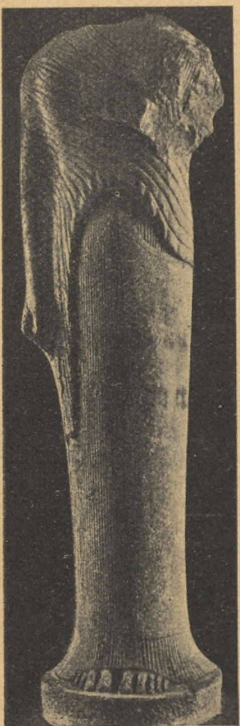
to co piękne w wyglądzie przedmiotów. A jeśliby się udało zrobić ręką twory jeszcze piękniejsze, niż to, co potrafiła przyroda — tem lepiej. Jeżeli ktoś to umiał, otaczano go czcią. Do niedawna.

4. Styl w malarstwie greckiem.

Mało wiemy o jego początkach i mało o najwybitniejszych dziełach. Oryginały przepadły. To, co zostało, to skromne naśladownictwa pamięciowe na ścianach domów w Pompei, fragmenty mozajkowe i — najlepiej zachowane — wazy. Wreszcie portrety na trumnach mumij z El Fajum. Na starych wazach z epoki mykeńskiej i pomykeńskiej znajdujemy rysunki, wykonane czarnym pokostem sylwetowo, na naturalnem żółtawem tle naczynia. (Obr. 167.) Te pierwsze chude sylwetki daleko od-

biegają od natury, formy mają bardzo schematyczne, zbliżone do kształtów znanych z geometrji, a niekiedy mają zacięcie karykaturalne. (Obr. 168.) Oprócz figur, liczne wzory linijne: krzyżyki, romby, zygzaki, gwiazdki, kółka, szachownice, meandry. Ten styl malarstwa wazowego nazywa się geometryczny.

W siódmym wieku czarne sylwetki ludzi i zwierząt na wazach korynckich nabierają ciała i bardziej prawidłowej budowy, świadczą o wpływach wschodnich i dominują na powierzchniach naczyń do połowy wieku szóstego. (Obr. 169.) Dopiero po 540 przed Chr. zmienia się styl. Od tego czasu malarze zakładają czarno tło figur, wyoszczędzone postacie i sprzęty występują na niem w naturalnym czerwonawym kolorze dobrze wypalonej gliny. Nieliczne cienkie kreski czarne uzupełniają szczegóły anatomiczne, fałdy ubrania, budowę akcesorjów. (Obr. 170 i 171.)



Obr. 161. — Archaiczna Hera z Samos.

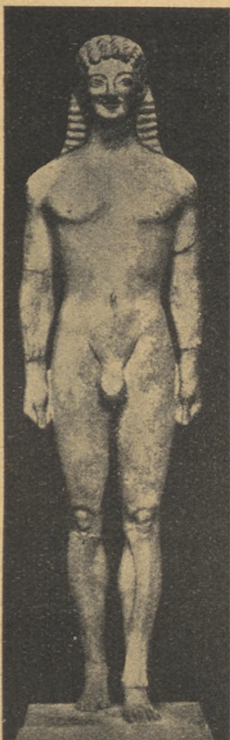


Obr. 162. — Archaiczny posąg z Delf.

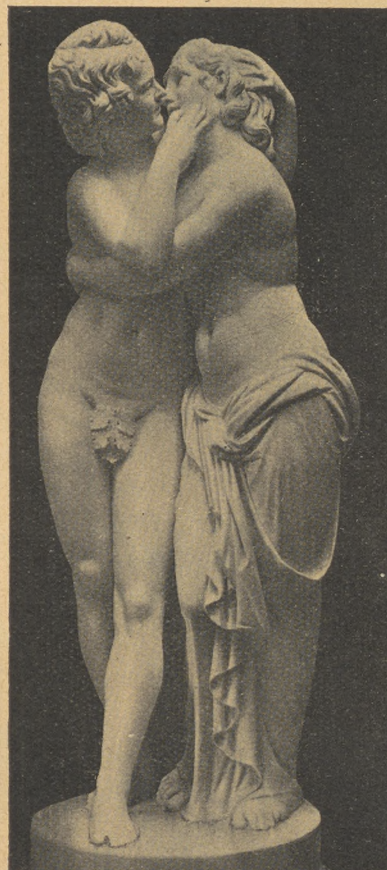
Prawdopodobnie musiały wyglądać tak też ówczesne obrazy ścienne, któremi np. Polygnotos zdobił publiczne gmachy ateńskie i portyki w Delfach jeszcze w czasach Kimona (około 480). Budował obrazy z płaskich jednobarwnych powierzchni, obwiedzionych jednostajnym konturem. Dopiero w wieku piątym miał Apollodoros wprowadzić do malarstwa attyckiego początki światłocienia.

Po wojnie peloponeskiej rozwija się, przeważnie w Azji Mniejszej, malarstwo odtwarzające już naturalny kolor i światłocień postaci ludzkich i akcesorjów. Anek-

doty jak np. znana przypowieść o współzawodnictwie Zeuksisa i Parrazjosa, z których jeden zwiódł ptaki malowanemi jagodami, drugi współzawodnika malowaną kotarą, świadczą, że już wtedy udawało się artystom uzyskiwać wygląd łudzący przedmiotów danych w obrazach



Obr. 163. — Apollon z Tenei. Prastary poprzednik Belwederskiego.



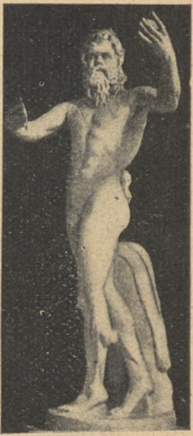
Obr 164. — Eros i Psyche. Grupa odtworzona w znanym obrazie Siemiradzkiego: Za przykładem bogów.

i że to było w wysokiej cenie u artystów i u odbiorców. W drugiej połowie 4-go wieku żyje najsławniejszy malarz starożytny Apelles, nadworny portrecista Aleksandra Wielkiego. Miał wymalować Afrodytę, jak z piany morskiej powstaje i wodę z włosów wyciska. Coś niecoś mogą o tem powiedzieć późne malowidła pompejańskie. Z nich widać, że starożytni nie zatrzymali się na stadjum syl-

wet, konturu i płaskich powierzchni jednobarwnych, tylko doszli do odtwarzania farbą widoków barwnych brył, jak malarstwo przednowoczesne. Nie było starożytnym łatwo powiązać więcej osób w grupę i osadzić je w jakiemś wnętrzu, nie doszli do praw perspektywy. Próbowali tylko, przeczuwając niejasno prawa widzenia brył. Dają więc linje zbieżne, ale nie zawsze u nich widoki równoległych celują do jednego punktu. Miewają kilka punktów zbiegu równocześnie. Każda postać w grupie jakgdyby osobno malowana dla siebie, artyści boją się widocznie przysłaniania się figur i przecinania się konturów różnych brył. Ale już się udawało malować ludzi w ruchu, w skrótach i z wyrazem twarzy i z gestem.



Obr. 165. — Rzeźba z III-go wieku przed Chr. Rzym. Pałac Konserwatorów.



Obr. 166. — Tańczący Satyr z Willi Borghese.

W ruchach malowanych postaci widoczny wpływ posągów. Te same pozycje wracają w obrazach, które znamy z rzeźb. Wpływem rzeźby tłumaczyć wypada również wielkość i wyrazistość oczu w portretach i figurach z obrazów, przedstawiających jakąś akcję. W malarstwie greckiem oczy widzimy stale jakby powiększone



Obr. 167. — Waza w stylu geometrycznym. Fragment.



Obr. 168. — Wojownicy na wazie mykeńskiej.

i zaakcentowane. Zapewne — modele, ludzie Południa, musieli mieć duże, ciemne oczy, podobnie, jak dziś. Ale, niezależnie od tego, malarz ówczesny widział na każdym kroku rzeźby, na których oczy były barwione. Nigdy bez tęczówek i źrenic, jak sądzono jeszcze w wieku XIX. Oczy figur zwracały uwagę i uchodziły za piękne. W tym sposobie akcentował później malarz oczy swoich postaci na desce lub na murze. Ta moda przeszła do Bizancjum i do dziś dnia w malowidłach cerkiewnych zwracają uwagę nieprawdopodobnie wielkie, wpatrzone oczy. To te same oczy, któremi patrzą portrety z El Fajum; podobnie patrzyła kiedyś Atena i Medea. Zeus lub Eros patrzyli z pewnością łagodniej.



Obr. 169. — Stara waza koryncka.

Dążność do uzyskiwania złudzeń perspektywicznych w malarstwie widać w malowidłach pompejańskich także i w osadzeniu malowideł. Powierzchnia ściany, zazwyczaj czerwonoruda lub żółta, posiada malowany cokół i gzyms górą. Malowane kolumny dzielą ściany na pola. Na nich widać pozorne ramy okien i przez nie dopiero, niby to naprawdę, patrzeć można na Andromedę, Medeę, Ifigenję, czy inną scenę o znanej treści. Starożytny obraz chciał być dioramą, ile możności. (Obr. 172.)



Obr. 170. — Wojownik rusza na wojnę. Rysunek na wazie w British Museum.

W pejzażach pompejańskich interesuje użycie barw nienasyconych, oddanie błękitu morza i nieba, harmonizowanie bladego różu z jasną zielenią, jasnej pomarańczowej z bladym błękitem i szerokie, śmiałe, szkicowe prowadzenie pędzla. Widać, że ówczesny rzemieślnik miał wprawę i poczucie arty-

styczne — bliskie malarzom wieku ośmnastego. Portrety na wiekach niektórych mumij świadczą, że portreciści starożytni u schyłku czasów dawnych nie ustępowali portrecistom wieku XIX-go. To nie są żadne symbole, żadne niby umyślne odkształcenia, żadne osobliwe izmy, ani czyste formy, żadne nibyto „czysto malarskie" wartości, tylko naprawdę dobre portrety, świadczące o wysokiej kulturze wzrokowej ówczesnego pokolenia. Malowane grubo, szybko, śmiało, z bajeczną wprawą i pewnością ręki i po-



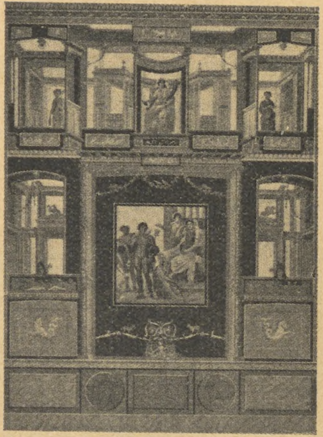
Obr. 171. — Tezeusz na dnie morza. Misa, roboty Eufroniosa, w Paryżu.

dobne do ludzi. Jak były wówczas portrety pożądane i rozpowszechnione, to mówi list młodego człowieka, wziętego do marynarki rzymskiej do Misenum, znaleziony w Oksyrrynchos, a podany w Deissmanna: Licht vom Osten. Pisze, że dopłynął szczęśliwie dzięki Sarapisowi Panu, który go uratował podczas burzy, podaje swój nowy adres, zapewnia, że zdrów, każe wszystkich uściskać i powiada, że dołącza swój portrecik świeżo zrobiony. Nie było wówczas fotografji, ludzie tacy sami, jak dziś.

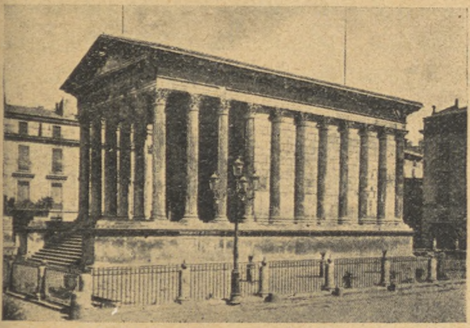
IV. RZYM.

1. Hellenizacja Rzymu.

Utrata niepodległości politycznej jest wielkiem nieszczęściem. Szczególniej, gdy zwycięsca jest grubym barbarzyńcą i niepoprawnym. Krwawiło się serce Demostenesa w połowie wieku IV-go na myśl, że Macedończyk będzie stał załogą w Atenach. Niedługo potem wojska Filipa stanęły załogą we wszystkich republikańskich miastach greckich. Greckie ojczyzny cząstkowe: niezależne Ateny, Teby, Sparta straciły samodzielność. W niewiele lat później kto tylko umiał coś w Atenach i ktokolwiek tam miał coś do zbycia, albo chciał coś sprowadzić z dalekich stron, miał otwarte wszystkie drogi, któremi przeszły wojska Aleksandra Wielkiego, wszystkie rynki pracy, zbytu i dobrobytu, które Aleksander otworzył. Pół świata stanęło otworem, aby żyć w pokoju, a tu i ówdzie w zbytku, zamiast prowadzić sąsiedzkie wojny, ginąć od głodu i zarazy w obrębie długich i krótkich a zawsze wysokich murów. Jak było za Peryklesa. Coś szerszego zaczęło się nazywać ojczyzną.



Obr. 172. — Dekoracja ściany w Pompei.

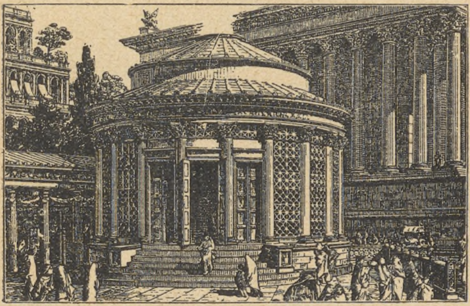


Obr. 173. — Świątynia rzymska, t. zw. Maison carrèe w Nîmes.

Drugi raz znowu w połowie wieku drugiego prz. Chr. bogate, pięknie zabudowane miasta greckie widziały obcych żołnierzy w swych murach. Tym razem były to wojska rzymskie. Zjawiał się z niemi prokonsul, grubo okutany w białą, fałdzistą togę, i rzymski poborca podatkowy. Zdawało się, że nadszedł koniec kultury helleńskiej. Żoł-

nierze italscy, rekrutowani z Apulji, Kalabrji czy z Alp, nie znali języka Hellenów, łupili, co się dało, a posągi tłukli tu i ówdzie.

To jednak nie trwało długo. Zwycięskim wodzom imponowały marmurowe pałace, świątynie, teatry, pomniki, rzeźby i kolumny korynckie, których nie widzieli u siebie w domu, imponował im sposób bycia zwyciężonych, ich igrzyska, przedstawienia, tańce, muzyka i rytmicznie przy muzyce deklamowane wiersze. Umieli z uszanowaniem patrzeć na ich bibljoteki, zbiory obrazów, skarby sztuki i oświecenia. Zdobywca Koryntu surowo nakazał swoim żołnierzom, żeby każdy żołnierz sam naprawił posąg, który przy zdobyciu miasta zgruchotał lub uszkodził. Łatwo sobie wyobrazić, jak musiały wypaść te naprawki, nawet nie amatorskie, świadczące lepiej o surowem poczuciu prawa u Rzymian ówczesnych, niż o ich kulturze artystycznej w tych czasach.



Obr. 174. — Świątynia Westy na Forum Rzymskiem. Rekonstrukcja.

Nie trwało długo a do Italji zaczęły odpływać całe statki wyładowane rzeźbami. Wywożono kolumny razem z głowicami, płyty barwnych marmurów, meble, naczynia, płaskorzeźby wielkie i drobne, rżnięte w onyksie (gemmy i kamee), bronzy, pnie, belki i deski z Hymetu — co stało na placu i w gmachu publicznym a nieraz i w prywatnym — powód prawny znaleźć łatwo, kiedy się prawa dyktuje — nadawało się w sam raz do Rzymu. Tam dotychczas widniała na mieście tylko cegła a w ciasnych, dusznych uliczkach mieszkało się przedtem nadzwyczaj skromnie. Rzym stawał się przecież stolicą świata. Za Oktawiana Augusta stał się nią naprawdę.

Nie wystarczało zwieźć do stolicy piękny materjał. Ktoś go musiał zmontować umiejętnie i postawić, ktoś uzupełnić, ktoś naśladować i naprawić. Zaczem z miast helleńskich masami jadą teraz do Italji architekci, rzeź-

biarze, robotnicy, majstrowie wszelkiego rodzaju a z nimi nauczyciele wymowy, muzyki i wszelkich umiejętności. Rzymianie — nawet starzy ludzie między nimi — uczą się na gwałt po grecku, język grecki słyszy się i w nowo zbudowanych pysznych pałacach, gdzie wieczorami czytują Platona a potem przy kitarach śpiewają Anakreonta i Sapfonę — po grecku. Słyszy się go w szkołach. Tam dzieci uczą się na Iliadzie i Odyssei, jak się uczyły dzieci helleńskie. Livius Andronicus, Grek z urodzenia, tłumaczy Odysseję na wiersze łacińskie. Te prędko ustępują heksametrom. Słyszy się grekę na ulicach i w porcie i na zaułkach przedmieść, gdzie smagli, brodaci kupcy i rzemieślnicy z Palestyny i z Aleksandrji — jest ich coraz więcej — zapuszczają długie włosy na skroniach, spluwają, przechodząc koło posągów bóstw, a o swoich własnych dziejach czytają i mówią też tylko go grecku; opowiadania dziwne dla Rzymian i ponure. Rzym hellenizuje się z każdym rokiem i ulega coraz bardziej wpływom Wschodu. Łatwo się domyśleć, w jakim duchu pójdzie architektura grecka na gruncie rzymskim. Czy zacznie się tu naśladowanie prastarych, prostych świątyń doryckich, czy też przyjmie się ostatni krzyk mody: styl koryncki, i to także, czy się ten styl uprości, uspokoi, pozbędzie się nadmiaru ozdób i bogactwa, czy też przeciwnie? Podobnie można zgadnąć, jak się pobuduje i jak sobie mieszkanie urządzi człowiek chciwy i ambitny, który w biedzie wyrósł a nagle dorwał się miljonów. W młodości nawet o nich nie marzył.

2. Tradycja etruska.

Kiedy pagórki nad Tybrem, wolne od malarji, zamieszkiwali jeszcze półdzicy górale, trudniący się chowem kóz, owiec, świń i bydła oraz rozbojami po drogach i u sąsiadów, na ośmset lat przed Chrystusem, kwitła już w środkowej Italji, w okolicach późniejszej Florencji kultura etruska. Etruskowie albo Tuskowie, założyciele i pierwsi władcy Rzymu, zostawali w stosunkach handlowych ze Wschodem za pośrednictwem Fenicjan; widać w ich oryginalnych wytworach naprzód pewne wpływy assyryjskie a później greckie. Spotyka się też w ich za-

bytkach tryglify, pasy kostek, woluty. Świątynie budowali na stopniach, sposobem greckim. Ale stopnie nie obiegały naokoło, tylko z przodu prowadziły do świątyni schody, ujęte z obu stron przedłużonym, wysuniętym cokołem gmachu. Te przedłużenia cokołu stanowią dla schodów mury boczne, poręczowe (Treppenwangen). Obr. 173. Cella wznosiła się na kwadracie, przed nią przedsionek na słupach. Niekiedy w przedłużeniu dwóch bocznych szeregów słupów przedsionka biegną dwa szeregi półsłupów, przyklejone niejako do bocznych murów celli, świątynia wygląda z daleka jak peripteros i nazywa się pseudoperipteros.



Obr. 175. — Świątynia Westy w Rzymie. Stan obecny.

Zbliska może się niejednemu nasunąć pytanie, poco ta komedja? Komu i naco potrzebna? Jeżeli mur trzyma lepiej, niż słupy, to wyrzucić słupy. Jeżeli słupy dobre i stać kogoś na to, to zrobić peripteros. Pseudoperipteros robi ze słupów czczą dekorację. Ludziom jednak niezawsze odpowiada prostota. W Italji może mniej, niż gdzieindziej.

Wewnątrz celli trzy komory — średnia najszersza. Podobnie była zbudowana później w Rzymie świątynia Jowisza Kapitolińskiego.

Domy italskie pierwotnie były okrągłe. Stąd pochodził okrągły kształt wielu świątyń rzymskich w czasach historycznych. Okrągłą świątynię, otoczoną kolumnami, miała Westa w Tibur (Tivoli) i na Forum. (Obr. 174 i 175.) Okrągłe świątynie rzymskie stały się pierwowzorami dla wielu nowoczesnych budowli, w których okrągła kopuła nakrywa walcowaty bęben muru, jak w Panteonie paryskim, a kolumny mur obiegają. Później i Etruskowie i Rzymianie budowali domy graniasto. Etruskowie znali budowę łuków i sklepień i mieli swój styl w budowie

słupów. Łuki, sklepienia i słupy toskańskie przyjęły się w budowlach rzymskich. Toskański słup (obr. 179) miał, według Witruwiusza, teoretyka architektury z czasów Augusta, siedm średnic w swej wysokości. Był więc smuklejszy od doryckiego a mniej smukły, niż joński. U dołu mała podstawka (plinthos) i gruby wałek jako brzeg bazy, albo tylko rozszerzony trzon i listwa. Trzon nieraz gładki, bez rowków, na szyjce obrączka wypukła. Echinus niski, na nim dość wysoki abakus z nasadką. Renesans i następne okresy aż do dziewiętnastego wieku włącznie często powtarzały ten rodzaj słupów i pilastrów w meblach i w architekturze.



Obr. 176. — Sarkofag etruski w British Mus.

Etruskie wazy, misy, wyroby ze złota i bronzu wywożono do Aten, nad Ren i do Afryki. Poszukiwano ich ze względu na piękny kształt i zajmujące ornamenty. Krzesła w senacie rzymskim, wykładane kością słoniową, były też roboty etruskiej.

W Muzeum Brytyjskiem i we Florencji widzieć można wielobarwnie malowane sarkofagi etruskie z gliny palonej. Osobliwe. (Obr. 176.) Skrzynia sarkofagu brytyjskiego spoczywa na skrzydlatych sfinksach, posiada przy swoich pionowych krawędziach bardzo szerokie jakby pilastry, podobne nieco do głowic perskich. One ograniczają na ścianie sarkofagu pole prostokątne, uwieńczone fryzem z równoległych, stojących listków. Pole wypełnione płaskorzeźbą figuralną symetrycznie skomponowaną. Poszczególne figury prawie że się nie przykrywają nawzajem. Na krawędzi wieka napis, niedbale wykonany, a na wierzchu dwoje ludzi o przedługich członkach. Gestykulują z uśmiechem, jakby w momencie żywej rozmowy, na plaży. Głowa mężczyzny przypomina rysunki na wczesnych wazach czarnofigurowych. Wklęsły, wielki nos, wklęsła sylweta ostrej brody, skośne oczy i uśmiech; niewiadomo, czy umyślny, czy wynikły



Obr. 177. — Mówca. Bronz etruski. Florencja.

z akcentowania policzków. Duże zrozumienie anatomji i bystre podpatrzenie ruchów. Coś jawnie helleńskiego i coś obcego zarazem. Ale to nie prymityw.

Skąd przyszli i jakim językiem mówili ci Etruskowie, nie wiadomo do dziś. Ich języka nikt nie rozumie a o pochodzenie ich uczeni wiodą spory. Czy przyszli z Alp, czy przypłynęli ze Wschodu, w każdym razie zapłodnili sztukę rzymską i zostawili rzeźby pierwszorzędne i malowidła nadzwyczaj interesujące w grobach. W muzeum archeologicznem we Florencji stoi etruski bronz, przedstawiający mówcę z ręką wzniesioną. Bije w oczy trafnością odtworzenia głowy, ciała i sukien. W porównaniu do rzeźb egipskich a nawet greckich wydaje się nie stylizacją, ale imitacją natury. (Obr.177.) Podobnie etruski Mars w Muzeum Watykańskiem w Rzymie. (Obr. 178.) Ta dążność do wiernego podpatrzenia i zimitowania natury w rzeźbie cechuje rzeźbę italską po dziś dzień. To widać nietylko w ich muzeach — to zwraca uwagę na każdym włoskim cmentarzu.

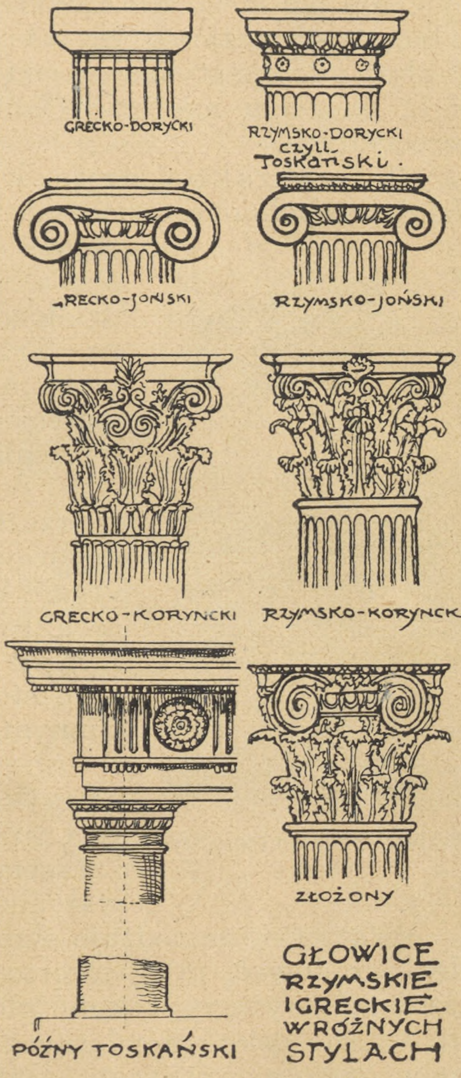


Obr. 178. — Mars z Todi. Bronz etruski. Watykan.

3. Architektura rzymska

jest coraz bardziej ozdobną kombinacją pierwiastków etruskich i greckich. Pierwiastki etruskie to: łuki, sklepienia i kopuły oraz słupy toskańskie, a greckie elementy to: trzy style kolumn, wzbogacone i przeładowane nieraz ozdobami, ogólny kształt świątyni i motywy zdobnicze. Styl rzymski cechuje: 1) szukanie bardzo wielkich rozmiarów budowli, 2) wysoka technika rzemieślnicza i 3) bogactwo.

Wprowadzenie sklepień i kopuł ograniczyło potrzebę słupów. Mogło się teraz i bez nich obejść. Zostały jednak — już nie do pracy, ale do zdobienia ścian. Zjawiły się przed murami słupy od parady, jak służba próżnująca w mundurach za krzesłami parwenjuszów. Te słupy doczepki odziedziczyły wieki późniejsze po architekturze rzymskiej i na co drugiej kamienicy z XIX-go wieku widzieć można półkolumny i pilastry nalepione na ścianę, które nic a nic nie mają do dźwigania, tylko udają, że to robią i na tem polega całe ich zadanie.



Obr. 179.

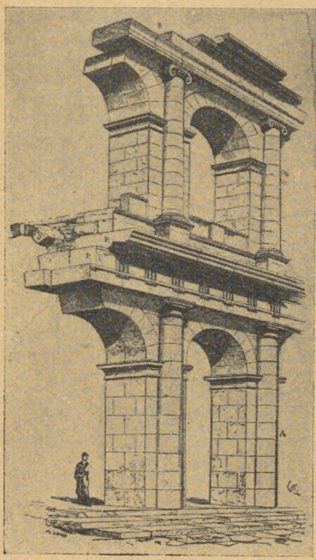
Rzymianie stosowali kilka rodzajów słupów. (Obr. 179.)

1. S ł u p y r z y m s k o - d o r y c k i e. Te miały trzon zgrabniejszy, niż oryginalne doryckie. Pod szyjką wałek półokrągły z listewkowatą obrączką od góry. Na echinusie wyryty pas wolich oczek. Nad abakusem karnisz z cienką płytką. Gładki architraw miał tylko połowę grubości fryzu. Na fryzie metopy zdobne rozetami, czaszkami zwierząt ofiarnych, rzeźbionemi emblematami. Skrajny tryglif nie na samym brzegu fryzu, tylko na osi ostatniego słupa. Po nim na samym brzegu fryzu pół metopy. Inaczej było w greckim stylu doryckim. Deseczek (mutuli) pod gzymsem niema. Zato joński pas

kostek. Wierzch gzymsu dachowego zdobi sima a nie dawny karnisz.

2. Słupy rzymsko-jońskie zachowały swoje woluty, ale nie łączy ich środkiem linja zaklęsła ku dołowi, tylko prosta pozioma. Na echinusie trzy pełne wole oczka. Woluty zdobne stylizowanemi liśćmi. Zamiast listew gładkich, w wielu miejscach karnisze, zdobne rzędem liści sercowatych.

3. Rzymsko-koryncki e słupy były jeszcze bardziej przepełnione ozdobami. Ich małe środkowe wolutki często splatały się misternie. Liście akantu głębokiemi wrębami podzielone na części gęsto marszczone. Trzony bądź gładkie, polerowane a z kosztownego, barwnego materjału, bądź rowkowane w całości albo w górnych dwóch trzecich, dołem bogate liście lub płaskorzeźby figuralne, albo, wkońcu, dołem w rowkach umieszczone półkrągłe laski wypukłe. Średni schód architrawu rzeźbiony w szereg palmet. Wszystkie trzy składniki bazy gęsto ozdobione ornamentem roślinnym. Jak zahaftowane.

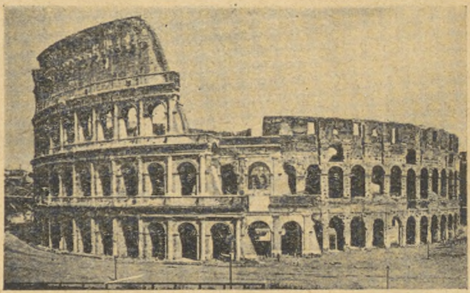


Obr. 180. — Fragment Teatru Marcellusa.

4. Słupy w stylu złożonym (koryncko-jońskim) miały i woluty jońskie i liście akantu zarazem a najwięcej ozdób ze wszystkich wogóle.

Wszystkie te rodzaje słupów, występując przed mur, aby paradować, miały często pod bazami dość wysokie graniaste występy cokołu głównego muru, zaopatrzone we własne cokoły i własne gzymsy. (Obr. 180.) Te występy cokołu ściennego, służące za podstawę słupom zdobniczym, nazywały się stylobatami, postumentami, a później z włoska piedestałami. Nie musiały być przyrosłe do muru. Na piedestale stoi od wieku XVII-go kolumna Zygmunta w Warszawie albo św. Jana z Dukli we Lwowie.

Na głowicach słupów zdobniczych wznosiły się graniaste występy belkowań, wieńczyły je gzymsy, łamane za biegiem fryzu pod poziomemi kątami prostemi. Dopiero nad tem wszystkiem wznosiła się nieraz jeszcze nowa ściana, wyższa, zwyczajnie zorganizowana na stałe trzy części a zwana attyką. Jak na łuku Tytusa. Interkolumnja, czyli odstępy między temi paradnemi słupami, mogły być dowolnie wielkie. Dlatego, że między słupy wszedł teraz łuk, archiwolta. Ten już naprawdę dźwigał belkowanie i wszystko, co ponad niem. Miał silnie zaakcentowany klucz u góry a wspierał się z prawej i z lewej na wyraźnych nasadnikach z gzymsami. I tak, na łukach triumfalnych, na ścianach cyrków, teatrów, łaźni i pałaców zjawiły się jakby dwie kasty elementów architektonicznych: Jednakie, jedna w drugą, arkady uczciwie i skromnie dźwigały ścianę od ziemi przez wszystkie piętra aż po attykę, niby kasta niewolników. Na tem leżała od frontu, próżniacza właściwie, sieć wspaniałych kolumn, podtrzymujących tylko siebie nawzajem za pośrednictwem pozornych belkowań przy akcentach efektownych gzymsów. Gdy przyszło trzęsienie ziemi, łupieżca, albo i powolny ząb czasu — padały ofiarą najpierw marmurowe gzymsy i głowice, odpadały kolumny i pilastry — zostawały łuki z cegieł — pracujące uczciwie i bez pozy. Podobnie też czasem jakąś prostą myśl i łatwo zrozumiały stan uczuciowy okrywają bardzo ozdobne i wielkie słowa i zwroty, jak świetne pierze maskuje cienką szyjkę koguta. To przybieranie wielkich, uroczystych, świetnych, pozorów zewnętrznych to rzecz retoryki. Dobrze to trzeba obskubać, nim zjesz.

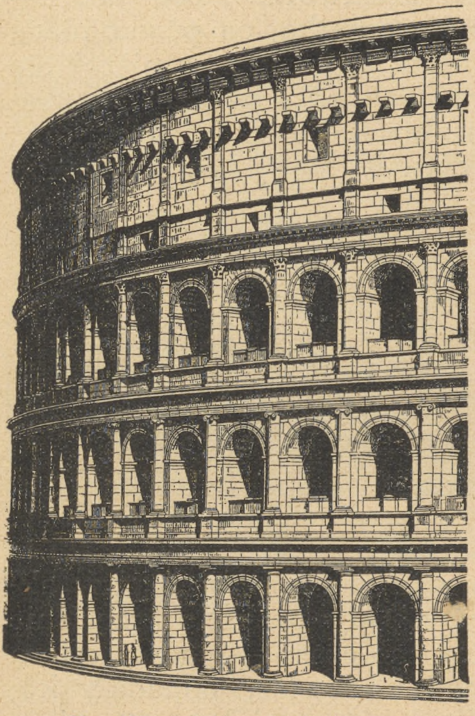


Obr. 181. — Ruiny Koloseum w Rzymie.

Amfiteatr. Narazie bogato wyglądać musiał amfiteatr, który Wespazjan rozpoczął a Tytus go skończył w roku 82 po Chr. w pobliżu Forum rzymskiego, t. zw. Colosseum. (Obr. 181 i 182.) Olbrzymia budowla, wy-

soka na 48.5 m, założona na elipsie, przeznaczona dla 50.000 widzów, na walki gladjatorów i dzikich zwierząt. Do dziś Hiszpanie pastwią się publicznie nad bykami. Francuzi lubią patrzeć, jak się szarpią koguty, a na całym świecie tłum chciwie przygląda się bokserom, jak sobie twarze obijają do upadłego. To tradycja rzymska. Ale nie z tych lepszych.

Koloseum zdobiły trzy rzędy półkolumn, po ośmdziesiąt półsłupów liczył każdy rząd a między niemi pracowały arkady. Dołem biegły półsłupy doryckie, wyżej jońskie, górą korynckie a na attyce płaskie pilastry i okna. Wewnątrz siedzenia, podmurowane sklepieniami z cegły, naokoło górą krużganek. W razie deszczu lub skwaru nad głowami widzów zasłona jedwabna. Zachwycać musiał współczesnych ten ciężki mur attyki — nie na ziemi zbudowany, tylko na trzeciem piętrze dopiero stojący, nibyto na słupach a naprawdę na koronce przejrzystych arkad. Kiedyś podobnie Wenecjanie postawią u siebie wzorzystą ścianę Pałacu Dożów. Zachwycały z pewnością widzów perspektywiczne efekty elipsowato zgiętych krużganków, szeregi kolumn, uciekające i malejące prawidłowo zakrętami ku głębi. W siedemnastym wieku powtórzy ten efekt Bernini, budując olbrzymi portyk przed kościołem św. Piotra.



Obr. 182. — Rekonstrukcja Koloseum.

Łuk Triumfalny. Nadzwyczajnie nadawał się styl rzymski do budowania łuków triumfalnych — to budowle już z samego założenia wyłącznie tylko paradne. U wejścia do Forum rzymskiego stoi taki łuk, zbudowany w 81

roku dla Tytusa po zwycięskiej wojnie z Żydami, po zburzeniu Jerozolimy. Warto go obejrzeć zbliska.

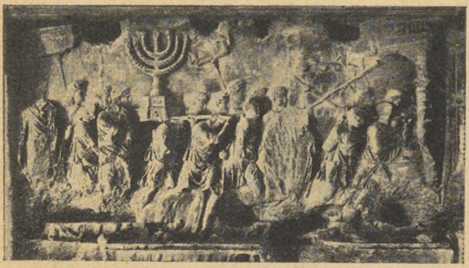
Jest to niby brama miasta. (Obr. 183.) Zatem ma po



Obr. 183. — Łuk Tytusa w Rzymie. Uzupełniony kwadrygą na szczycie i trofeami.

obu stronach nibyto mury a środkiem wejście, przykryte naprawdę sklepieniem beczkowem. Ten rzekomy mur po bokach wejścia ma, oczywiście, swój cokół a cokół ma znowu swój grubszy cokół i swój własny gzyms. Teraz

trzon muru na nowo się zaczyna mniejszym nieco cokołem i u szczytu ma dwuschodkowy architraw, rzeźbiony fryz, pas kostek i na konsolach szeroki gzyms wieńczący, z karniszem rzeźbionym na brzegu. Żeby to wszystko ograniczyć wyraźnie z zewnątrz od lewej i prawej, stoją po czterech rogach gładkie słupy o głowicach złożonych (koryncko-jońskich) i dźwigają występy belkowania, zwieńczone występami gzymsu. A że najważniejsze jest samo wejście dla triumfatora, więc architraw otworu podtrzymują wspaniałe, rowkowane słupy jońsko-korynckie. Stoją na postumentach, umyślnie wyróżnionych już w cokole muru. Architraw też nad wejściem wystąpił nieco naprzód razem z fryzem i z gzymsem i z środkową częścią attyki nad nim. Z tem wszystkiem, te rowkowane słupy na środku to tylko straż honorowa. Przecież widać jak mur, ograniczający otwór bezpośrednio, zgrubiał do wysokości nasadników, które tak wysoko wypadają, żeby się nad niemi mogła swobodnie zmieścić półkolista archiwolta. Gzyms nasadniczy we wnętrzu przejścia wyraźnie pokazuje, gdzie wspiera się pracowite sklepienie beczkowe, bogato kasetowane od wnętrza. Ono tu pracuje, jak pracowały łuki w Koloseum, nie te paradne słupy rowkowane po bokach wejścia. Gzyms nasadniczy w samej bramie, w przejściu, wieńczy płaskorzeźbę, przedstawiającą pochód triumfalny. Widać na niej jak rzymscy żołnierze niosą świecznik siedmioramienny, zrabowany w świątyni Salomona. (Obr. 184.) Pobożni Żydzi dlatego i dziś jeszcze nie przechodzą pod tym łukiem, tylko obchodzą go bokami — bardzo niewygodnie, zresztą. Archiwolta na środku zamknięta esowatym, bogato rzeźbionym kluczem. Trójkątną powierzchnię muru między archiwoltą, architrawem i słupem wyzyskały płasko wyrzeźbione Wiktorje, czyli boginie zwycięstwa. Stąd nibyto wieńczyć chcą triumfatora. Na tem się właściwie kończy samo fikcyjne



Obr. 184. — Żołnierze rzymscy po zdobyciu Jerozolimy. Płaskorzeźba z Łuku Tytusa.

wejście do fikcyjnych murów miejskich. Żeby jednak wiadomo było, kto w ten sposób i kogo chce tą paradą uczcić, potrzeba czytelnego napisu. Nie na gzymsie, sposobem sarkofagów etruskich. Tam zresztą miejsca niema między ornamentami. Nie na ścianach między słupami i nie na słupach, sposobem egipskim. Słupy zewnętrzne mają drogocenny materjał a wewnętrzne pysznią się rowkami — zresztą Rzymianin ani Grek nie pisywał po słupach rzeczy ważnych. Na murze między słupami też miejsca niema, bo tam zaznaczono dołem fałszywe okna, wyżej szeroki pas biegnący naokoło pod słupami, aby udawał przedział na parter i pierwsze piętro. Byłoby miejsce wolne nad pasem, ale to już ostatnie miejsce i więcej go niema. Grek i Rzymianin potrzebował w architekturze powierzchni wolnych, niezajętych ani ornamentem, ani pismem, mimo że w zdobieniu chętnie przesadzał. Więc i to pole zostało wolne a napis poszedł na attykę. Ona tylko do tego celu służy. Ma nosić i ograniczać uroczysty adres. Trzeba przyznać, że jest stosunkowo prosta i przejrzysta, ma zwyczajny podział muru w kierunku pionowym. Widać jej cokół, trzon i gzyms. Wszystkie trzy elementy rozczłonkowane tak samo, jakeśmy to widzieli dołem. Rozczłonkowania dolne, średnie i górne trzymają się wspólnych osi. Występują nazewnątrz po krawędziach i na rogach u góry. Środkiem występuje nieco ku przodowi rama tablicy z adresem. Tak szeroka, jak zewnętrzny kontur rowkowanych kolumn u wejścia. Stąd łuk cały rozpada się od lewej ku prawej na trzy części, rozmieszczone symetrycznie. Dwie części boczne są węższe, raczej gładkie i puste i szeroka część środkowa, mocno dekorowana. To samo zauważyć można, rozpatrując łuk od dołu ku górze. Znowu trzy części główne: prosty cokół dołem, wielki, bardzo ozdobny trzon i dość pusta attyka górą. Kiedy iść od dołu ku górze, powtarza się trzy razy, niby stopa wierszowa, troisty motyw cokołu trzonu i gzymsu; kiedy iść od lewej ku prawej, cztery razy spotykamy podobne struktury występujących ku przodowi kolumn z ich pozorną służbą i głośną ozdobą. Rozdzielone według osi symetrji. Oś symetrji łuku wskazuje klucz sklepienia. To wszystko wiąże górą wspólne belkowanie, przez wszystko

biegną szybkim rytmem, niby tremolo, pasy kostek i wolniejszym rytmem konsole.

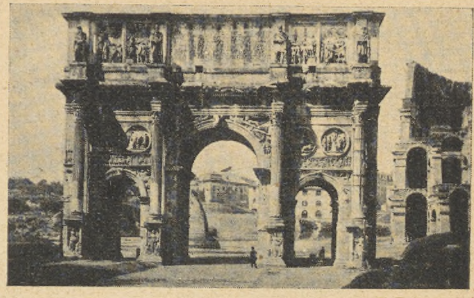
Napis, ryty w marmurze prostą majuskułą, zdaleka czytelną, jak donośny uroczysty głos, mówi krótko: SENATUS POPULUSQUE ROMANUS, DIVO TITO, DIVI VESPASIANI, VESPASIANO AUGUSTO. Słowa rozmieszczone symetrycznie. Każdy wiersz ma swój osobny sens skończony: „Senat i Lud rzymski, Boskiemu Tytusowi, Synowi Boskiego Wespazjana, Wespazjanowi Czcigodnemu".

Napis nie mówi, kiedy się to stało i dlaczego i nawet orzeczenie pomija. To wszystko było oczywiste dla współczesnych. Wiedzieli przecież, „że zbudować kazał i ofiarował" a płaskorzeźby mówiły resztę. Mówią i dziś.



Obr. 185. — Łuk Septimiusa Sewera na Forum w Rzymie.

Po blisko dwudziestu wiekach ten łuk, restaurowany w czasach renesansu, ozdoby zaczął tracić i z białego zrobił się złotawy, poczerniały mu karnisze, zbrunatniały gzymsy, rowki i liście akantu, marmur pozaciekał zielonawo i czarno i pięknie mu w tej patenie pod niezmienionym błękitem nieba. Wygląda, jak stara pieśń w kamieniu; zdaleka prosty, uroczysty, wielki. Przejrzysty w budowie, zrozumiały w całej swojej pozie. Jak dobrze, że nie zrobiono go choćby dwa razy większym, zostawiono miejsca puste, nie oblepiono go bez reszty rzeźbą figuralną i ornamentem, i dano napis tak przyjemnie krótki, prosty. To budowla w dobrym duchu rzymskim. Ten łuk mówi jeszcze naszym językiem. W jakicheś sto lat później stanie po drugim końcu Forum łuk Septimiusa Sewera (193—211), obr. 185, a bliżej łuk Konstantyna. (Obr. 186.) Te będą mówiły także — ale już żargonem wschodnim. Rzym orjentalizował się nietylko w architekturze.



Obr. 186. — Łuk Konstantyna w Rzymie. Na prawo ruiny Koloseum.

Kto się raz uważnie i ze zrozumieniem przyjrzy łukowi Tytusa i ruinom Koloseum, temu się oczy otworzą nietylko na architekturę rzymską, ale na liczne budowle wielu wieków następnych. Tego schematu trzymali się architekci od Renesansu po wiek XIX włącznie. Stąd rekonstrukcja termów Karakalli, (obr. 187), dziwnie przypomina olbrzymi kościół barokowy, a odtworzona Basilica Julia, z której na Forum rzymskiem zostały fundamenty, wydaje się znanym gmachem, niedawnej daty.



Obr. 187. — Rekonstrukcja Termów Karakalli.

Bazyliki to były wielkie piętrowe gmachy, na podłużnym prostokącie budowane, przedzielone dwoma rzędami kolumn na trzy nawy: dwie węższe boczne i szer-

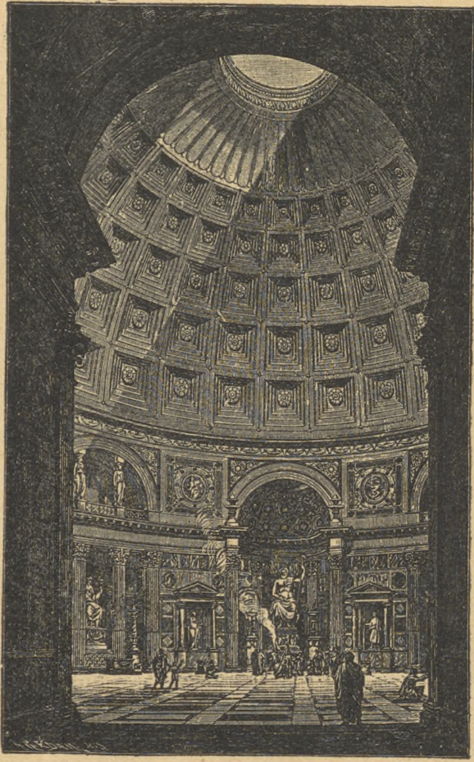


Obr. 188. — Wnętrze Termów Karakalli. Rekonstrukcja.

szą środkową. W węższej ścianie naprzeciw wejścia półokrągła nisza, pokryta półkopułą. T. zw. apsyda. W tej apsydzie siedział na podwyższeniu sędzia i rozstrzygał sprawy handlowe a w nawach gromadzili się ludzie, aby

stojąc i chodząc załatwiać interesy, kupować, sprzedawać, wymieniać, odraczać terminy, omawiać raty — giełda. Tam musiał panować hałas niebywały, ale powietrze niezłe, bo sufit bardzo był wysoki.

Największy przepych rozwijali Rzymianie w budowie łaźni publicznych. W termach Karakalli 3000 osób mogło się kąpać równocześnie bez ścisku. I kąpali się naprawdę. Przestronne sale do gimnastyki, natrysków gorących i zimnych, parnie, czytelnie, setki pokoi oddzielnych, rzeźby figuralne pod ścianami, barwne marmury, głowice, wysokie sklepienia, złociste kasetony, monolitowe wanny, fontanny, mozaiki i t. d.

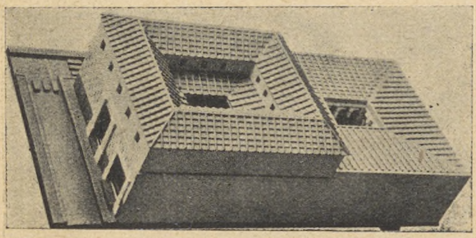


Obr. 189. — Wnętrze Panteonu w Rzymie.

Pierwsze stulecia średnich wieków zrobiły z tego kupę gruzów. Kamyki z mozaikowych posadzek do dziś podejmuje z ziemi w ruinach, kto tylko chce — marmury i bronzy zabrano już dawno. Łaźni „rzymskiej" jeszcze i dzisiejsi Rzymianie nie używają. Współczesnemi ulicami Rzymu co rana spływa woda strumieniami, na każdym rogu bije fontanna — starożytny Rzym miał wody pięć razy więcej.

Stoi jeszcze przedsionek do termów Agryppy. To Panteon, odnowiony za Hadrjana — później przerobiony na kościół, miejsce grobów Rafaela i włoskiej rodziny królewskiej. Stoi cząstka termów Dioklecjana i mieści ogromne muzeum, oprócz kościoła M. Boskiej Anielskiej. Panteon Agryppy, (obr. 189, 40 i 39), to gmach walcowaty o średnicy 43 i pół metra. Do tej samej wysokości sięga też jego kopuła.

Kopuła ma u szczytu kolisty otwór o średnicy 8 m — jedyne źródło bardzo uroczego oświetlenia. Wnętrze uzupełnia ośm nisz, dawniej sklepionych. Są naprzemian półokrągłe i graniaste. Ich węgary zdobią pilastry a wejście do każdej przegradzają dwie kolumny koryncki e i dźwigają belkowanie z gzymsem, obiegającym całe wnętrze. Dawniej na gzymsie stały nad środkowemi słupami karjatydy i podtrzymywały łuki, wieńczące wejścia do nisz — dziś, zamiast tego, stoi nad gzymsem attyka z fałszywemi, ślepemi oknami. Kopuła wewnątrz kasetowana. Pomiędzy niszami stoją rytmicznie „kapliczki" a e d i c u l a e; w nich posągi. To pierwowzory okien renesansowych od czasów Bramantego. Do tego gmachu dodano graniasty przedsionek. Jego fronton wspiera się na ośmiu granitowych korynckich kolumnach, za niemi drugich ośm. Imię fundatora widnieje na fryzie. (Obr. 40.) Panteon rzymski stał się wzorem wielu przyszłych budowli o założeniu centralnem, uwieńczonych kopułą.



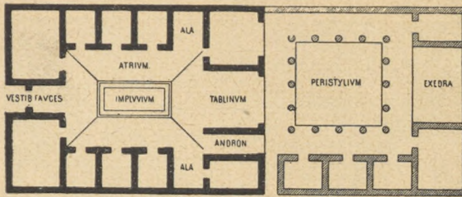
Obr. 190. — Dom rzymski widziany z góry. Rekonstrukcja.

Po roku 65, po pożarze za Nerona, okrył się Rzym różnobarwnym marmurem, perłową masą, agatem, jaspisem, mozaiką i kością słoniową. Nie cały, rzecz oczywista. Tylko pałace ludzi bogatych. Na przedmieściach zostały domy tynkowane, budowane z cegły po staremu. I z tych nic nie zostało, ale znamy domy rzymskie odkopane w Pompei.

4. Dom rzymski.

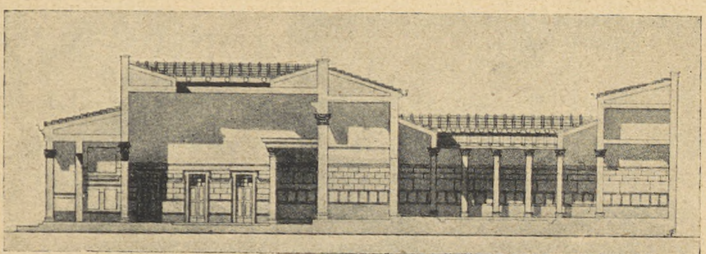
Główna sala bogatego domu, służąca do przyjęć dla interesantów (a t r i u m), miała sadzawkę obmurowaną na środku (i m p l u v i u m), obr. 190 i nast., do której deszcz padał prosto z nieba. Dach był środkiem otwarty i spadał z czterech stron ku otworowi nad sadzawką (c o m p l u v i u m). Wspierał się od zewnątrz na ścianach a od wewnątrz na słupach, albo tylko na belkach sufitu. Na ścianach wisiały maski przodków (imagines), pod ścia-

nami stały bóstwa domowe: lary i penaty. Wielki stół i stołki naokoło. Z boków były wejścia do małych pokoików sypialnych (cubicula).



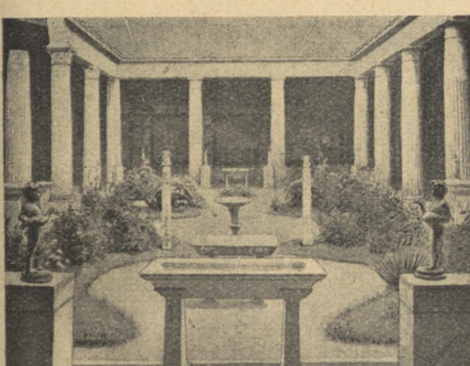
Obr. 191. — Plan domu rzymskiego.

Atrium musiało się z biegiem wieków rozwinąć z okrągłej szopy lub z namiotu pastucha, z którego dym wychodził otworem u góry,



Obr. 192. — Przekrój domu rzymskiego. Na lewo atrium — na prawo perystyl.

a deszcz, wpadając przez ten sam otwór, robił kałużę na środku, na ziemi. Z atrium wchodziło się do pokoju rodzinnego (tablinum) a stamtąd, od jakiegoś trzeciego, drugiego wieku, kiedy przyszła moda grecka, do ogródka, otoczonego krużgankiem czyli t. zw. perystylu (peristylium). (obr.193.)Tam dla bliskich, dobrych znajomych grządki i kwiaty, fontanny, hermy, posągi, stoliczki, wazy, wanienki z rybami. Na ścianach obrazy, naokoło kolorowe słupy. Stamtąd dopiero wejście do sali jadalnej triclinium i do mniejszych pokoików i kuchen. W triclinium duży stół na środku i trzy wielkie kanapy w podkowę — każda z nich na trzy osoby. Widać w tem ujęciu domu potrzebę



Obr. 193. — Perystyl w domu rzymskim. Dom Vettinsów w Pompei.



Obr. 194. — Rekonstrukcja domu Corneliusa Rufusa w Pompei.

światła, powietrza i zieleni. Wymagania bardzo nowoczesne. Widać nieraz w zdobieniu przepych wschodni, widać upodobanie do reprezentacji. Rzymianie nie bali się zimna. Klimat mieli łagodny, ubierali się w kilka metrów kwadratowych białej wełny. (Obr. 195.) Była to t. zw. toga, owinięta po długiej koszuli z krótkiemi rękawami (tunica). Dołem pod podłogą miewali zamożniejsi w domu rury lub kanały do ogrzewania centralnego. Więc mogli wytrzymywać, chuchając w ręce, i zimą. Ich dom był właściwie prosty i przewiewny. Zasadą domu był kwadratowy perystyl. Minimum tego, czego potrzeba, żeby mieć spokój i bezpieczeństwo z zewnątrz a u siebie wodę, światło, cień i powietrze.



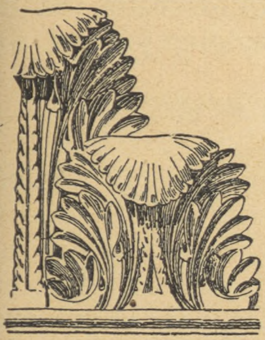
Obr. 195. — Rzymianin w todze.

Ten perystyl zachowa się w cmentarzach przyklasztornych, w pałacowych podwórcach, nawet w budowie placów miejskich przez wieki. Dodać warto, że nie wszyscy w Rzymie mieszkali tak pięknie. Za cesarstwa grunta w stolicy podrożały niebywale, zaczęła się spekulacja i domy czynszowe rosły jak grzyby po deszczu. Nie wolno ich było wznosić wyżej nad 21 metrów, ale i to wystarczało na kilka pięter i mnóstwo ciasnych pokoików. Na 1780 pięknych domów stylowych było w Rzymie za cesarstwa 44000 domów czynszowych, w których się ludzie cisnęli. Poeta Martialis musiał 280 schodów policzyć, nim zaszedł do swojej kwatery. A że ulice miały pięć do sześciu metrów szerokości, więc ciemno być musiało w takiem mieszkanku rzymskiem, chociaż małe okienka patrzały na ulicę. Nie każde mieszkanie miało balkon.

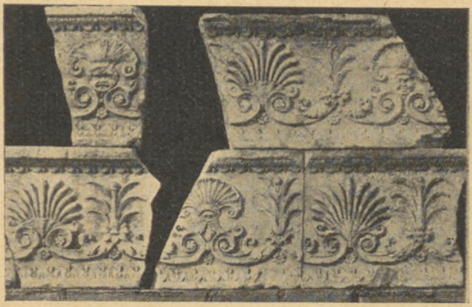


Obr. 196. — Ornament rzymski. Akantus.

Ornamentyka. W ornamentyce rzymskiej najczęściej widzimy liść akantu, pełniejszy, obfitszy niż grecki. (Obr. 196, 197 i 198.) Prócz tego, liście dębowe, laurowe, bluszcz, wino, palmetki, szyszki pinji. W ornamentach zja-



Obr. 197. — Rzymski liść akantu.



Obr. 198. — Ornamenty z gruzów na Forum rzymskiem.

wiają się często sfinksy, amorki, postacie półludzkie, półzwierzęce, zabawne raczej — nie straszne, przechodzące miejscami w rośliny, esy floresy, kandelabry. Te fantastycznie kręcone mieszaniny różnorakich motywów zdobniczych nazywają się od wieku XVI-go groteskami. Dlatego, że wtedy je w większych ilościach odkryto przy odkopywaniu termów Tytusa. Przy odkopach wnętrz tworzyły się z natury rzeczy jaskinie, groty. Stąd nazwa. Rafael naśladował je często w Loggiach Watykanu. Schemat bieżącego ornamentu rzymskiego to linje esowate i spiralne, wyrastające jedne z drugich, jak rozgałęzienia roślinne. Jedna spirala skręcona w górę, a następna w dół. Ten zasadniczy układ linij był obficie rozczłonkowany, rozwinięty w bogate liście, akantu najczęściej, kwiaty i owoce. Renesans wrócił do tej zasady i po nim naśladowano to aż do końca wieku XIX-go. Rzymskie girlandy, festony laurowe, przewiązane wstążką,

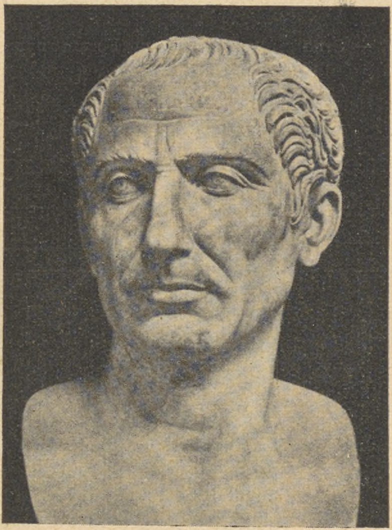


Obr. 199. — Cn. Pompeius.

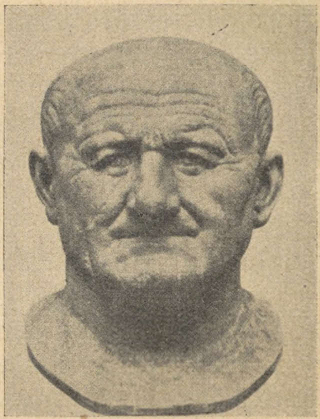
wieńce, orły, małe sfinksy wróciły w ornamentyce przy końcu wieku XVIII-go i w pierwszej połowie XIX-go. Z biegiem wieków cesarstwa rzymskiego ornamenty zaczynają się odzywać coraz głośniej, gdzie tylko można i gdzie nie trzeba. Na dnie misy wypukłorzeźba, na odwrocie lustra także, wszędzie jej za wiele, jak na dzisiejszy gust.

5. Rzeźba.

Rzeźbę w Rzymie uprawiali zrazu Grecy. Znaleźli na miejscu zdolnych uczniów. Dzieci italskie i dorośli Włosi dziś również mają znakomite, zdumiewające odczucie kształtu, pozy i wyrazu. Dlatego tak świetnie rozumieją ludzi, mówiących niezrozumiałym dla nich językiem. W całej Europie



Obr. 200. — G. Julius Caesar.

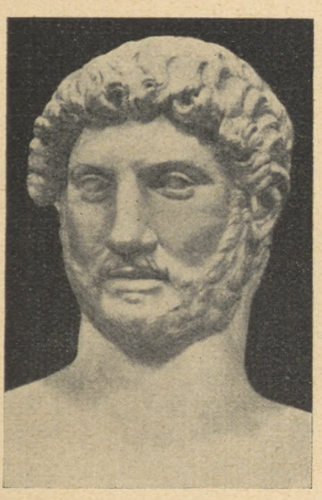


Obr. 201. — Wespazjan.

do dziś roboty kamieniarskie, sztukatorskie, rzeźbiarskie bez konkurencji wykonują Włosi.

W rzeźbie rzymskiej dominuje portret. (Obr. 199 i nast.) Wierne do najdrobniejszych załomów naśladowanie żywej twarzy, prawie imitacja, niecofanie się przed żadnym rysem indywidualnym, choćby to nie był rys piękny a głowa była cesarska. Ten nieubłagany realizm odziedziczy po rzymskiej rzeźba włoska i francuska, skoro tylko potrafi. Płaskorzeźby rzymskie stają się z czasem

coraz bardziej wypukłe, odrywają się częściowo od tła, w tle zjawiają się próby perspektywiczne i motywy pejzażowe. Płaskorzeźba próbuje głębią naśladować obraz a nawet chce być dioramą. To się nie bardzo udaje, choćby dlatego, że nie znano jeszcze praw widzenia brył, perspektywy. Stąd w scenach zbiorowych ścisk i prze-



Obr. 202. — Hadrjan.



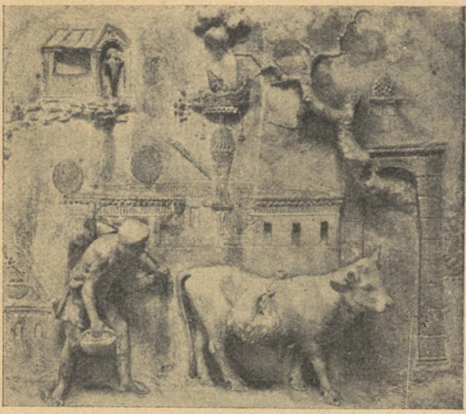
Obr. 203. — Caracalla.

noszenie przedmiotów dalszych zbyt wysoko w górę, jak w Assyrji i w Egipcie. (Zob. obr. 204 i 205.)

Już w czwartym wieku po Chr. zatraca się widocznie sprawność rzeźbiarska i figury wracają, najwidoczniej bez zamiaru a może i bez świadomości swoich wykonawców, do nieudolnej postaci prymitywnej. Proporcje ciała ludzkiego zaczynają być fałszywe. Głowy rosną, nogi zanikają. Nowe czasy, nowi ludzie.

6. Malowidła.

Z malarstwa rzymskiego znamy na podstawie zabytków pompejańskich tylko prace wykonane na ścianach i posadzkach. Jako podłoże do malowideł ściennych służyła warstwa stiuku. Malowano na nim, jak długo był jeszcze mokry, t. zn. a l f r e s c o. W najdawniejszych pałacach imitowano na ścianach farbą fugi marmurowych włosów i zaznaczano podział na cokół, trzon i fryz. Sceny



Obr. 204. — Płaskorzeźba późnorzymska. Chłop prowadzi krowę do miasta.

figuralne robiono tylko w mozaikach posadzek. To był t. zw. pierwszy styl pompejański. (Obr. 206.)

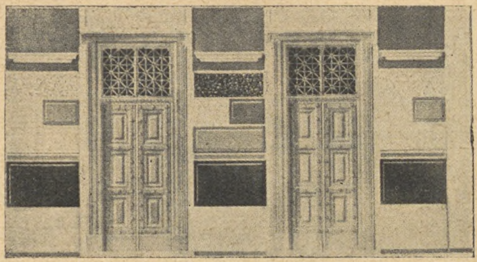
W drugim stylu, w pierwszym wieku przed Chrystusem, zjawiają się na ścianach barwy nasycone i pozorne pilastry, słupy i gzymsy w wadliwej perspektywie. W malowanych architektonicznych ramach krajobrazy, sceny figuralne. Imitacje głębi. Barwy ścian czarna, ruda, czerwona lub żółta. (Obr. 207.)

W czasach Chrystusa czyli za Augusta i Tyberjusza zaczyna się i trwa około lat pięćdziesiąt trzeci styl pompejański — zabarwiony wpływami egipskiemi. Nie używa już tak wiele fałszywej architektury, ściany zakłada tonami nienasyconemi, wśród nich dużo bieli, na cokołach ścian subtelne ornamenty, na wielkich polach trzonu ściennego cieniutkie przesmukłe słupki, niby kije zbytkownych namiotów, tu i ówdzie małe pejzażyki. Styl wykwintny, dyskretny. (Obr. 208.)

W połowie wieku I-go nastaje czwarty styl. Ten wraca do fałszywej architektury stylu drugiego, objawia wpływy wschodnie, z upodobaniem stosuje kolor żółty, architekturę maluje bardzo fantastyczną, zamiast kolumn niekiedy całe palmy, dużo szczegółów figuralnych. Malowane fi-



Obr. 205. — Walka Rzymian z barbarzyńcami. Płaskorzeźba na sarkofagu z III-go w. po Chr. Zob. proporcje, budowę, fałdy, wyrazy i taki ścisk.



Obr. 206. — Pierwszy styl pompejański.

gurki, słupki, gzymsy są wypukłe, bo wykonuje się je poprostu w stiuku na ścianie w subtelnej płaskorzeźbie i maluje dopiero po wierzchu. Imitacje rzeczywistej plastyki usilne. (Obr. 209.)

W mozaikach grupy figur, opracowanych bardzo dokładnie i rzeczowo. Perspektywy brak i tutaj — widać usiłowania w tym kierunku — na długo jeszcze daremne.

7. Meble i pismo.

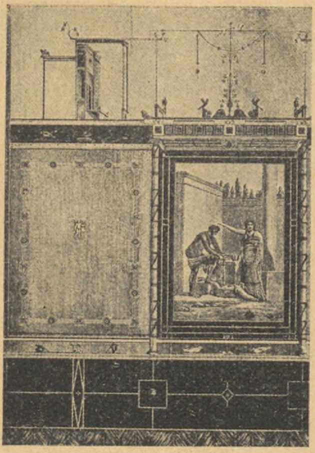
Mebli w domu było niewiele. Wykonywano je u bogaczów z jesionu, buku, dębu, klonu, tui, drzewa palmowego, cytrynowego. Bywały fornirowane. Zamiast drzewa, stosowano bronz a nawet srebro. Blaty stołów często z marmuru. Do siedzenia najczęściej używano składanych stołków z poduszką na wierzchu. Były też krzesła plecione, z oparciami, koszykowej roboty. Dla służby zwykłe ławy. Kanapy rzymskie, (obr. 210), o wykwintnej formie poręczy i toczonych nogach naśladowano wiernie za czasów napoleońskich. Stąd można takie widzieć w wielu domach i dziś. Podobnie, jak lwie łapy z liściem akantu i głową lwa u góry, zamiast nóg stołowych. (Obr. 211.) I te powtarzano w konsolach, stołach, szafach przez długie wieki.



Obr. 207. — Drugi styl pompejański.

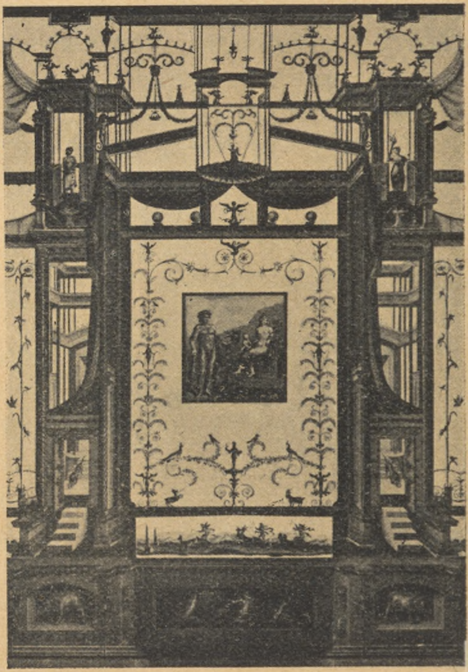
W pałacach rzymskich wpuszczano niekiedy w ściany lustra z miki lub polerowanego srebra. W powszechnem użyciu były okrągłe, srebrne lustra ręczne.

Pismo Rzymian znamy, (obr. 212), z napisów rytych w marmurze, z tablic bronzowych, z papyrusów i pergaminów. Pergaminem zastąpiono, w Azji najpierw, papyrus, gdy go zakazano eksportować z Alek-



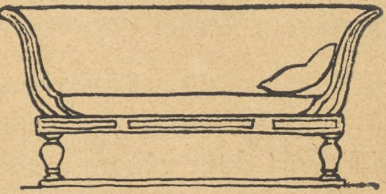
Obr. 208. — Trzeci styl pompejański.

sandrji. W końcu z tabliczek woskowych. Pismo na tabliczkach jest mało czytelne dla niewprawnego oka i bardzo nieporządne zazwyczaj. Natomiast pismo, wykonane na podłożach trwałych, stało się dla napisów i druków europejskich dobrym wzorem aż po dni dzisiejsze. Rzymianie pisali cały tekst „wielkiemi“ literami czyli majuskułą. Dziś nam to wygląda bardzo uroczyście, podobnie jak słowa i zwroty łacińskie. W swoim czasie ani majuskuła ani łacina nie robiła tego wrażenia, kiedy majuskułą pisano po łacinie nawet i żarty po ścianach zaułków i reklamy i afisze wyborcze. Małe litery łacińskie wytworzyły się zczasem, po kilku wielkich, gdy majuskułą pisano pośpiesznie. Cienka lewa noga litery A, pisana z góry na dół w jednym ciągu z poprzeczką, utworzyła znany brzuszek małego **a**, noga gruba przeszła w jego zgiętą u dołu pałeczkę, B straciło swój górny łuk, E uległo zaokrągleniu i jego poprzeczka zlała się z górną częścią łuku i t. d. Majuskuła rzymska jest pismem nadzwyczajnie prostem, każda litera jest przytem bardzo wyraźnie różna od innej, przez co pismo jest czytelne, jasne. W końcu, to pismo składa się z niewielu różnych elementów, które się wciąż powtarzają, przez co nabiera jednolitości. Rytm pionowych kresek urozma-



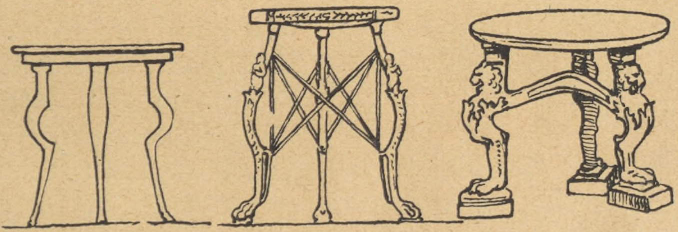
Obr. 209. — Czwarty styl pompejański.

icają nieliczne skośne i poziome koła i boczne łuki. Cały prawie tekst wydaje się zbudowany z kwadratu z przekątniami i koła wpisanego. Z tych samych elementów jest zbudowany i łuk Tytusa i Koloseum i Teatr Marcellusa. Tak, że gmachy rzymskie są niejako pisane tym samym charakterem co i litery. Pismo, ryte w marmurze, składa się z kresek jednakiej grubości, a kreślone poprzecznie ściętą, płaską trzcinką daje litery budowane jakby ze wstęgi, o kreskach raz cienkich raz grubych. Kształt liter wynika wtedy jednolicie z kształtu narzędzia pisarskiego. Każdy element litery jest w piśmie rzymskiem ograniczony, odkreślony dwiema cienkiemi kreseczkami. Podobnie, jak motywy zdobnicze w architekturze listewkami. Starożytnym zawsze się wydawało lepsze to, co ograniczone, skończone, a mniej dobre to, co bez granic. Z upadkiem rzeźby i malarstwa w Rzymie szedł w parze również i upadek pisma.



Obr. 210. — Kanapa rzymska.

Czy jednak wolno mówić o upadku sztuki przy końcu państwa rzymskiego? Jeżeli się mówi o upadku, trzeba zawsze wyraźnie powiedzieć, w stosunku do czego i pod



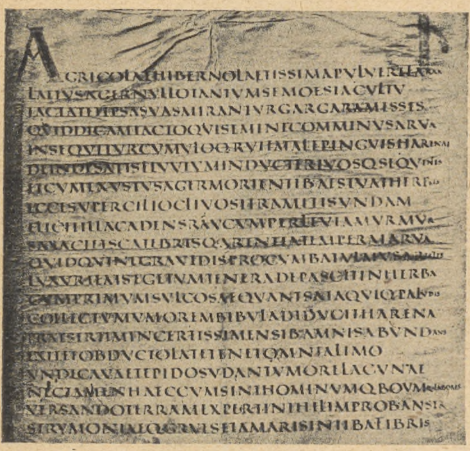
Obr. 211. — Ozdobne stoliki rzymskie z bronzu i z marmuru.

jakim względem zaszedł ten upadek, aby nie było nieporozumień. W sztuce cesarstwa rzymskiego widać jawnie w pierwszych pięciu wiekach ery chrześcijańskiej psucie się tego, co stanowiło piękno klasycznych dzieł sztuki greckiej. Roboty z tych czasów coraz wyraźniej mówią, że wykonywał je niezdolny naśladowca dawnych wzorów. Uderza nadmiar dekoracji, ceremonij, nieporządnie wykonanych, do dzieł nowo powstających włącza się bez

skrupułu fragmenty, wyrwane z dawnych dzieł, innej ręki. Na łuku Konstantyna stoją figury z łuków poprzednich władców (Trajana?), i świadczą o nieudolności współczesnego robotnika. Nietylko literatura z tej epoki jest pozbawiona oryginalności; kompilacjami z dawnego dorobku są tak samo i współczesne dzieła architektury i rzeźby. Umiejętność malarska, widoczna jeszcze w pierwszym wieku naszej ery w Pompei i w El Fajum, zanika w katakumbach. Wróci dopiero w w. XV. Narazie padał zmierzch.

8. Styl starochrześcijański.

Kiedy jeden z przyjaciół Nerona kazał w zimie ozdobić swój dom różami, kosztowało go to blisko miljon złotych, choć wyglądało napewne gorzej, niż jedna róża w dobrym flakonie. Lucius Verus wydał na prezenty dla gości jednego wieczora więcej, niż miljon złotych i nie zubożał. W Sorrento, na Capri, w Tivoli, w Tusculum błyszczały między oliwkami i cyprysami świetne wille miljarderów. W Bajach pod Neapolem zbytek w miesiącach letnich dochodził szczytu. W lektykach noszono i na złocistych łodziach wożono ludzi świetnie odżywionych, wygolonych, wymytych, wonnych, nie znających żadnych trosk, prócz starości, śmierci i zazdrości. Używali życia, uczyli się od uczniów Epikura, jak omijać przykrości, jak wyszukiwać przyjemności trwałe, bezpieczne, niezatrute przy końcu i niespowszedniałe jutro. Nie było o nie łatwo, bo takie przyjemności są dostępne tylko dla ludzi bardzo oświeconych, mających żywy zapał i możność pracy. Ci ludzie nie pracowali a ich oświecenie było niskie. Czytywali tylko streszczenia dawnych dobrych autorów a więc obcowali z nimi tylko z drugiej ręki. Nie prowadzono samodzielnych nowych badań, nie



Obr. 212. — Pismo rzymskie. Vergilius. Georgica.

dokonywano żadnych odkryć naukowych. Wyobrażenia o świecie i jego budowie były w czasach cesarstwa rzymskiego bardzo skąpe i gorsze, niż w czasach greckich. Zaczęto na nowo wierzyć naiwnie za Ptolemeuszem, że ziemia jest środkiem świata. Oświeceni Grecy wiedzieli, że tak nie jest. O krajach obcych krążyły pojęcia mętne i fantastyczne, opowiadano sobie o widzialnych duchach złych i dobrych, nieprawdopodobnych i niemożliwych przyrodniczo zdarzeniach i dziwolągach, o wcieleniach bóstw wschodnich, o magicznym wpływie zaklęć i praktyk tajemnych, szerzyły się przesądy, baśnie, zabobony, wiara w czary i przepowiednie, napływały do Rzymu i krzewiły się na jego gruncie wschodnie mity i kulty. Czczono Izydę i Ozyrysa, Astartę i Wielką Matkę Kybelę, Mitrę czyli Słońce Niezwyciężone, które miało jednak postać człowieka w czapce i w długich spodniach a było swoim własnym synem Heliosem, co zgoła niema sensu, ale wydawało się głęboką tajemnicą. Te i tym podobne niby sny na jawie szerzyły się niesłychanie łatwo, zanikł krytycyzm, t. j. gotowość do pytania o rację, gotowość do pytania: „Dlaczego, i jakim sposobem, i czy naprawdę tak?“ Nikt się nie trudził kontrolowaniem przesądów, sprawdzaniem czy np. naprawdę czary działają, czy się tylko tak wydaje i skąd ten przesąd pochodzi. Wystarczającem uzasadnieniem najbardziej dziwacznych nauk wydawały się wtedy powagi. Powagi sławnych autorów, czczonych starych ksiąg, kollegjów, wyroczni. Pewien owczy duch, charakterystyczny dla środowisk nieoświeconych.

Łatwo pojąć, że jeśli tak się przedstawiała umysłowość ludzi ówczesnych, których było stać na kupowanie papyrusowych i pergaminowych zwojów, to w tłumach niewolników, zwożonych z całego świata do stolicy, pośród nędzarzy wygłodzonych, obdartych i niepiśmiennych nie mogła wywoływać uśmiechu powątpiewania wieść, że J. Cezar został gwiazdą, lub że Apolloniusz z Tyany wskrzesił umarłego, a śmiertelnie chorego uzdrowił Asklepios. Wierzyli łatwo — nie wierzyli tylko, żeby im samym mogło być kiedykolwiek na ziemi lepiej, niż było.

W pierwszym wieku naszej ery zaczęły się z syna-

gog żydowskich rozchodzić słowa Dobrej Nowiny (euangelion) dla uciśnionych, cierpiących prześladowania i pracę nad siły. Wieści o bliskim końcu złego świata i bliskiem królestwie bożem na ziemi pod rządami ukrzyżowanego i zmartwychwstałego Pomazańca t. j. Chrystusa. W synagogach nastąpił na tem tle rozłam; ludzie Chrystusowi czyli Chrześcijanie oddzielali się od Żydów konserwatywnych i zakładali związki własne, do których pod warunkiem przyjęcia chrztu i nowej wiary przyjmowali również, napływających obficie, nieobrzezanych. Gminy chrześcijańskie nie dopuszczały objawów państwowego kultu dla posągu cesarza — to było powodem prześladowań ze strony państwa i antysemickich nastrojów u ludności.

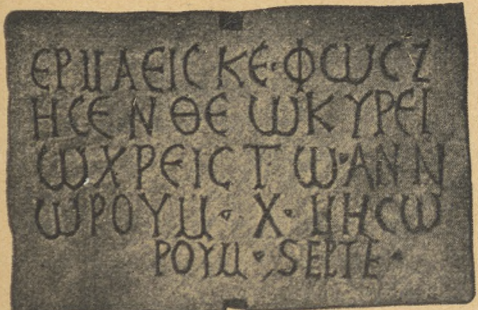
Gminy chrześcijańskie istniały mimo to i rosły niezmiernie szybko, jako związki poświęcone grzebaniu zmarłych. Taką miały formę prawną. A że zmarłych grzebali Żydzi w Rzymie i w innych miastach italskich w t. zw. katakumbach, więc do katakumb przeniosło się życie zbiorowe pierwszych chrześcijan. Nabożeństwa wspólne odbywali zrazu w domach prywatnych u nielicznych zamożniejszych współwyznawców. W pierwszym wieku tych zamożniejszych nie było wielu. Ewangelja była dobrą nowiną przedewszystkiem dla ubogich. Kiedy zebrania na mieście zaczęły być niebezpieczne — w katakumbach było łatwiej ujść prześladowania. To były niezmiernie długie, rozgałęzione labirynty chodników podziemnych, wykopanych na głębokości kilkunastu metrów a wysokich przeważnie na dwa metry, prowadzących do komór nieco wyższych, ale też niezbyt obszernych. Dwa metry z każdej strony w kwadrat. To wszystko oświetlone kagankami oliwnemi i trudne do przewietrzenia. W ścianach kurytarzy wnęki, wykute w czarnym tufie wulkanicznym, jedna za drugą w kilku kondygnacjach. (Obr. 213.) Do tych wnęk kładziono trupy, owinięte w prześcieradła i zamurowywano je kamieniem. Zamurowanie niezawsze mogło być hermetyczne. Przy wnęce wieszano jednak naczyńka z perfumami. Na kamieniach widnieją napisy, ryte najczęściej niewprawną ręką, nieortograficzne i niejednolite językowo. To znaczy, że np. siedm słów napisu greckich a cztery łacińskie. Wszystkie greckiemi literami, pisow-

nia fonetyczna. Widać, że te napisy wyszły ze środowiska ludowego o bardzo mieszanej kulturze. W najlepszych wiersze napisu nie trzymają się linij prostych. Majstrowie nie byli pierwszej klasy. (Zob. obr. 214.)



Obr. 213. — W katakumbach św. Kaliksta w Rzymie.

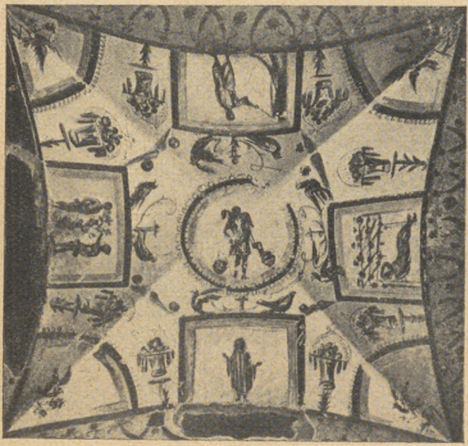
To samo mówią sklepienia kurytarzy. Nie trzymają się prawidłowej krzywizny. W komorach na sklepieniach postacie modlących się osób, z rozłożonemi rękami, Chrystusa, Matki Boskiej, gołębie, pawie, które były symbolem nieśmiertelności, ponieważ sądzono, że ich mięso nie ulega zepsuciu. Ludy wschodnie z trudnością pojmowały nieśmiertelność człowieka po rozkładzie ciała — dlatego tak troskliwie starały się ciała konserwować. Egipcjanie robili to na sucho i w stanie bezwonnym, Żydzi w kamiennych grobach z dodatkiem perfum w pobliżu. Grecy i Rzymianie natomiast często palili zwłoki a na pamiątkę przechowywali sobie tylko niedopalone kości w urnach, wierząc, że bezcielesne cienie w Hadesie mogą żyć na swój sposób i bez ciał. Pobożni często w sąsiedztwie grobów wydrapywali na ścianach kurytarzy krótkie prośby, zwrócone do zmarłych. Zachowały się.



Obr. 214. — Płyta grobowa z katakumb.
HERMAEISKE. FOS. DZES. EN. THEO. KYREIO. CHREISTO. ANNOROUM X. MESOROUM. SEPTE.

W malowidłach katakumbowych, oprócz gołę-

bia i pawia, widniała często ryba, symbol Chrystusa. Dlatego ryba, że pięć liter składających się na ten wyraz w brzmieniu greckiem ICHTYS można pojmować jako grecki skrót zwrotu — Jezus, Pomazaniec, Boga Syn, Zbawiciel. Wiązał się też obraz ryby z opowiadaniem Ewangelji o cudownem nakarmieniu rzesz pięcioma chlebami i dwiema rybami. To opowiadanie zaś odczuwano jako symbol spożywania ciała Chrystusa na wspólnych ucztach, zwanych agapami. Ryba, paw, gołąb, owce, pasterz, to były obrazy nie do oglądania właściwie, tylko do czytania dla wtajemniczonych. Dalekie jednak od precyzyjnego rysunku hieroglifów. Postacie przypominające Orfeusza lub Apollona, oznaczały teraz Chrystusa. Malarz katakumbowy umiał malować tylko pewne, powszechnie używane, obrazki sposobem pompejańskim i te robił, jak umiał. Współwyznawcy wiedzieli, jak je trzeba rozumieć. (Obr. 215.)



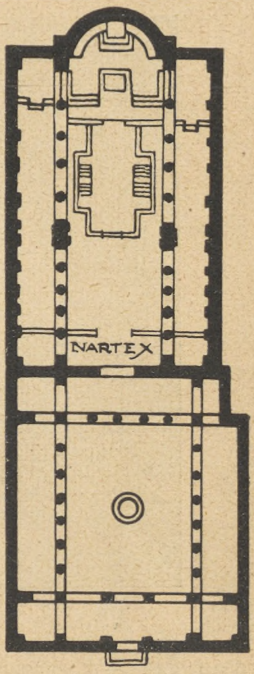
Obr. 215. — Freski katakumbowe.

Kult chrześcijański wyszedł z podziemi i zaczął jawnie panować dopiero po roku 313, za Konstantyna. Okazało się wtedy rzeczą najłatwiejszą urządzać nabożeństwa zrazu w starych świątyniach po odpowiedniem oczyszczeniu ich z pomocą zaklęć, obrzędów i modlitw. Zamienił się w ten sposób Panteon na świątynię Matki Boskiej a świątynia „Powodzenia Męskiego“ — Fortuna Virilis w Rzymie stała się bez zmian zewnętrznych kościołem św. Marji Egipcjanki. Ten związek tłumaczy legenda.

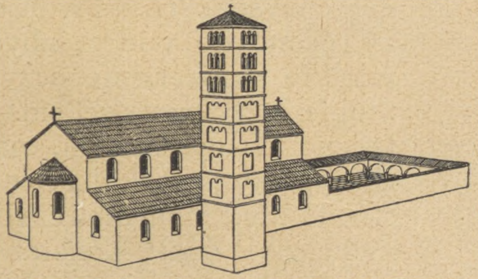
Nowy kult wymagał wielkich wnętrz. Wymagał ustnego i wzrokowego działania na masy. Nie wystarczały ciasne celle dawnych świątyń. Nadawały się **bazyliki**. Po 337 zaczęto wznosić nowe dla celów wyłącznie kultu chrześcijańskiego. Z przepychem. Nie jest rzeczą pewną, czy bazyliki chrześcijańskie były naśladowaniem starożyt-

nych bazylik rzymskich, czy też rozwinęły się z architektury żydowskich synagog.

Przed bazyliką budowano t. zw. atrium; właściwie duży perystyl, kolumnowy krużganek w kwadrat i studnia względnie sadzawka z fontanną na środku, do rytualnych obmywań. Sam gmach bazyliki to budowla podłużna, na prostokącie, trójnawowa lub pięcionawowa z apsydą naprzeciw wejścia, zazwyczaj z trojgiem drzwi. (Obr. 216.) Przednia część wnętrza bazyliki, tuż za drzwiami, to był duży przedsionek t. zw. Nartex. Był przeznaczony dla t. zw. katechumenów, którzy jeszcze chrztu nie byli przyjęli, zaczem zostawali nadal w stanie grzechu pierworodnego, i dla pokutników, którzy jeszcze nie odbyli kary doczesnej za grzechy uczynkowe. Jednym i drugim nie wolno było wchodzić głębiej do wnętrza naw. Nawa główna przykryta była dachem siodłowym, (obr. 217), nawy boczne przypierały do ścian nawy głównej dachami pulpitowemi. Osobno obok bazyliki stawiano dzwonnicę, a oprócz tego, jeszcze jeden gmach: chrzcielnicę. Nawę główną od bocznych odgraniczał we wnętrzu z prawej i z lewej szereg kolumn. (Obr. 218.) Najczęściej brano je gotowe z opuszczonych świątyń i łaźni starożytnych; te szły w gruzy a ich stare kolumny dźwigały teraz we wnętrzach nowych bazylik na łukach lub na architrawach mury nawy głównej, przebite szeregiem okien u góry. Takie same dwa szeregi okien oświetlały nawy boczne. (Zob. obr. 218 i 219.) Okien nie miała tylko apsyda, nazywana inaczej Tribuną, Conchą,

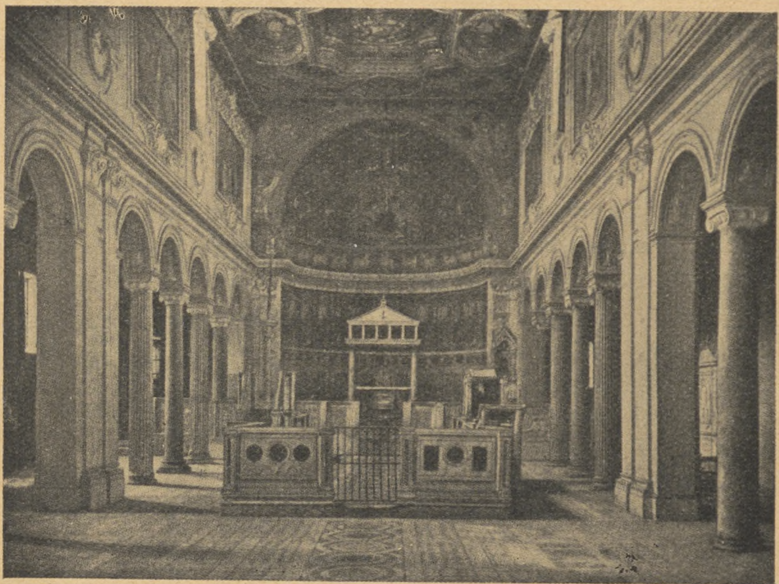


Obr. 216. — Plan bazyliki San Clemente w Rzymie.



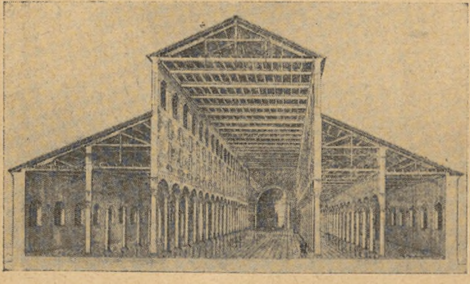
Obr. 217. — Bazylika widziana z góry. Schemat.

Exedrą. Stał w niej tron biskupa. Światło, rozproszone z głównej nawy, dobywało dyskretny blask ze złotego tła mozaiki w jej półkopule. Na niem grubym konturem na-



Obr. 218. — Wnętrze bazyliki św. Klemensa w Rzymie. Sufit barokowy.

znaczone i nasyconemi barwami kolorowych szkiełek mozaiki wypełnione ornamenty lub postać Chrystusa na środku, po obu jej stronach szereg świętych, stojących prosto i karnie, jakby chórem. Wszyscy równego wzrostu, wszystkie głowy na jednej wysokości. Twarze zwrócone do widza, zbyt wielkie rozszerzone oczy, długie sztywne, schematyczne fałdy sukien, na tle napisy greckie. Często t. zw. labarum czyli zwycięski Znak Konstantyna, obok A i Ω. Oto odpowiednik barwnych grup, rzeźbionych na tympanonach świątyń greckich. Niema plastyki; jest więcej złota i połysku, więcej uproszczeń w sylwetach, w budowie postaci i w ru-



Obr. 219. — Przekrój bazyliki św. Pawła za murami.

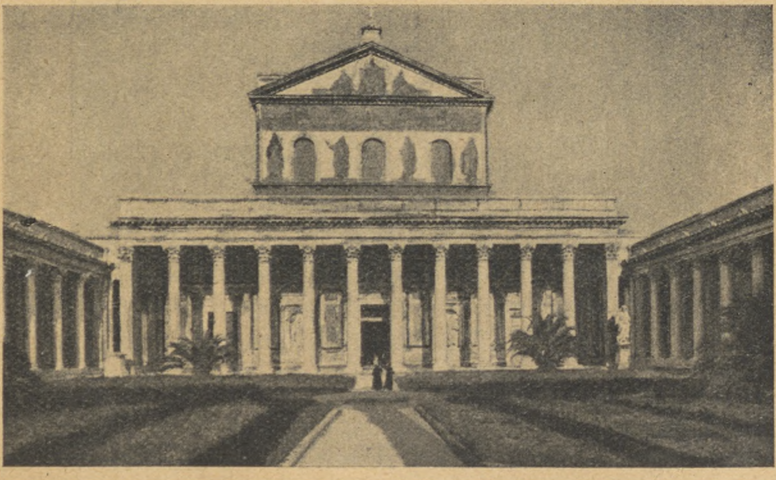
chach, więcej uroczystości w nastroju — niema śladów uśmiechu.

W nawach poziome sufity kasetowane lub widoczne wiązanie dachu — pomalowane czerwienią i błękitem.



Obr. 220. — Wnętrze bazyliki św. Pawła za murami.

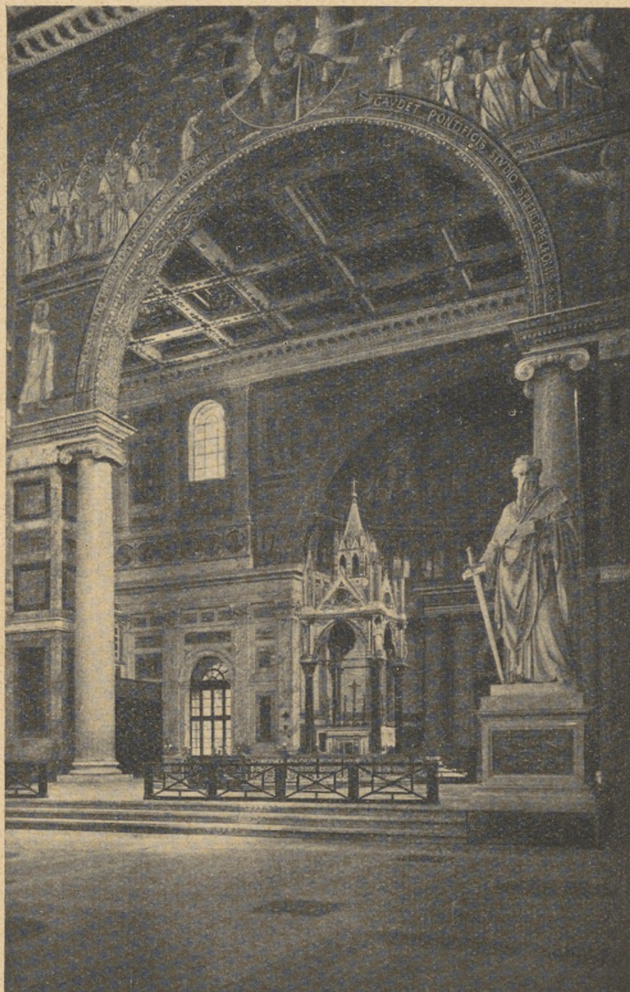
Na murach, dzielących nawę główną od bocznych, znowu mozaiki. Z nawą główną krzyżuje się nieraz w pobliżu apsydy nawa poprzeczna. Na skrzyżowaniu naw pośrodku gmachu wznosi się w głównej nawie wielki ołtarz. Nad



Obr. 221. — Bazylika św. Pawła za murami widziana z jej perystylu.

nim baldachim na słupach. Pod nim, pod podłogą, kaplica podziemna czyli krypta ze zwłokami męczennika.

Naokoło ołtarza miejsce dla kleru czyli chór. Oddziela je od pospólstwa tak zwany łuk triumfalny t. j. na



Obr. 222. — Łuk triumfalny w bazylice św. Pawła za murami. Na prawo nowoczesny posąg św. Pawła.

dwóch kolumnach przyściennych i na łączącej je arkadzie wsparta ściana poprzeczna, na wysokości piętra, biegnąca aż pod sufit. Na niej mozaiki figuralne. W chórze ambony. Z lewej czytano ewangelje, z prawej listy apo-

stolskie. Posągów w bazylikach nie było. Chrześcijanom przypominałyby znienawidzone bóstwa greckie, żydowska tradycja nie dopuszczała wogóle wizerunków Boga, ani rzeźb portretowych. Zresztą o rzeźbiarzy było, i tak, coraz trudniej. Natomiast malowidła i pełne złota mozaiki były chętnie widziane. W roku 386-ym Teodozjusz i Honorjusz stawiają wspaniałą bazylikę św. Pawła za murami Rzymu (obr. od 219—223), która, odnowiona zbytkownie po pożarze w pierwszej połowie wieku XIX-go, do dziś dnia gości stale liczne grupy zwiedzających w swoich olbrzymich, przepysznych pięciu nawach. 80 granitowych słupów korynckich w cztery rzędy, po dwadzieścia w każdym, przedziela jej nawy podłużne. Lśni złotem, mozaiką i kosztownym polerowanym kamieniem. Wróciła do tej postaci, którą mógł po drodze z Afryki oglądać św. Augustyn na rok przedtem, nim przyjął chrzest w Medjolanie. Ze świątyni Jowisza Kapitolińskiego sterczały wtedy już tylko okopcone ruiny.



Obr. 223. — Kolumny z perystylu św. Pawła za murami.

Słupy, wykonywane w tym okresie, miały głowice prostsze w swojej plastyce, niż głowice korynckie. W miejsce dawnych, zjawiają się teraz kapitele bardzo duże a niedokończone technicznie. Odwrócone szerszem dnem do góry ostrosłupy, stożki ścięte, lub półkule pościnane pionowo ścianami sześcianu, z nich zaledwie się zaczynają wyłaniać niekiedy liście akantu, albo je okrywa, niby haft na tkaninie, gęsty, płaski ornament geometryczny i roślinny. Jakby rzeźbiarz nie umiał wyjść poza pierwsze stadjum obróbki kamienia



Obr. 224. — Głowice z presbiterjum kościoła San Vitale w Rewennie z nasadnikami.

i wyręczał się bez porównania łatwiejszem zdobieniem płaskiem ścian głowicy. Gzymsy też stają się mało wypukłe. Wschód zawsze lubi ozdoby raczej płaskie. Na kapitelach leżą t. zw. nasadniki. One powtarzają ogólnikowo raz jeszcze kształt głowicy. Dopiero na nich stoją łuki. (Obr. 224.) Trzon słupa nierzadko zapomina w tych czasach zupełnie, że miał właściwie coś podpierać. Dawny słup opowiadał o tem głośno, prostując się jak mógł tylko — osią i konturem sylwety. Teraz oś słupów zostaje nadal prosta, ale trzon zaczyna się nieraz około niej okręcać, jak pęk sznurów gumowych. Jakby go ktoś mocno uchwycił za podstawę i skręcając go przemocą chciał architraw gwałtem przyciągnąć do ziemi. Ten kręcony słup wydawał się na pewne współczesnym niesłychanie ozdobny, niebywały, wyszukany, trudny, lepszy od słupów prostych. Występowały na nim przecież od góry do dołu rytmicznie fale wygięć konturu i skręty powierzchni bardzo modne od drugiego, trzeciego wieku po Chr.



Obr. 225. — Dobry pasterz. Bronz z VI wieku przed Chr. i rzeźba marmurowa z III-go wieku po Chr. Na niej fałdy już kanciaste i lewa noga niezdrowa. Głowa jeszcze piękna.

Umiano nawet dwa bliźniaczo bliskie słupy okręcać jeden o drugi w kamieniu. Widocznie, przestano odczuwać, co właściwie znaczy słup, kto to był, jaką robotę kiedyś wykonywał — i on i jego przodkowie, zanim zaczęli paradować na powierzchniach budowli rzymskich, udając zrazu, że pracują, a teraz już tylko tańczyć pod architrawami dla większej wspaniałości gmachów. Podobnie nieraz zachowuje się człowiek, kiedy własnym wyglądem i manierami stara się zatrzeć godziwe zajęcie swoich przodków. Intencje były najlepsze.



Obr. 226. — Ofiarowanie Izaaka na puszce starochrześcijańskiej z IV w. Berlin.

Rzeźby z tego okresu, podobnie jak malowidła, podają nową treść w dawnej formie. Chrystusa rzeźbią wtedy nie w postaci, którą dziś znamy od wieków. Ta twarz powstała dopiero w czasach bizantyńskich i zaczęła być podobna do znanego typu głowy Dzeusa. Starochrześcijański Chrystus jest młodzieńcem, ogolony modą rzymską, ubrany krótko w tunikę. W Lateranie stoi taki posąg Dobrego Pasterza. (Obr. 225.) Rzeźbiarz, widocznie, znał typ Hermesa z barankiem zwanego Hermes Kriofaros. Na puszce z kości słoniowej w muzeum berlińskiem Abraham ofiarujący bardzo małego Izaaka ma przesadnie taneczny ruch. (Obr. 226.) To przesadzona poza, którą w pierwotnej po-

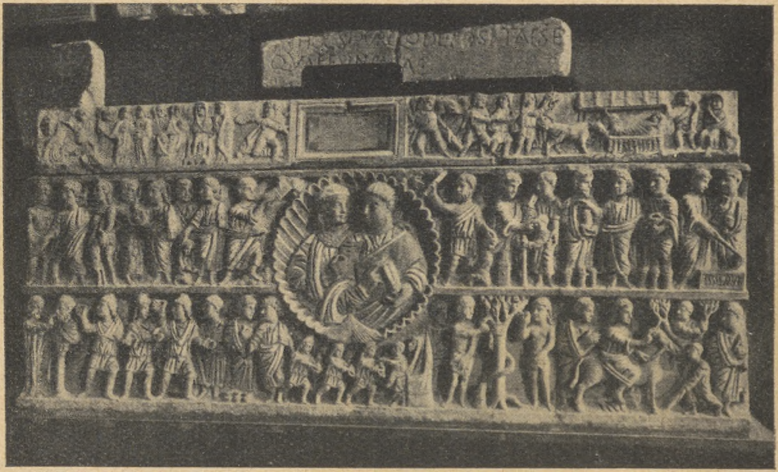


Obr. 227. — Chrystus między apostołami na puszce z IV wieku. Berlin.

staci znamy z rzeźb Praksytelesa. Fałdy i głowa w duchu starożytnym, ruch niezależny od akcji, którą rzeźbiarz chciał przedstawić. Górą szlak wolich oczek. Na innej puszce berlińskiej z wieku IV-go Chrystus jest też jeszcze zupełnie niepodobny do typu, który jest dziś rozpowszechniony. (Obr. 227.) W muzeum Lateraneńskiem stoi wiele sarkofagów starochrześcijańskich. Na nich w płaskorzeźbie liczne sceny ze Starego i Nowego Testamentu, ściśnięte gęsto jedne przy drugich, ujęte w formy starożytne. Po lasce tylko i po wodospadzie poznaje się Mojżesza, po rybie Jonasza, po wężu i drzewie Adama itd. (Obr. 228 i 229.)



Obr. 228. — Historja o Jonaszu, a wyżej wskrzeszenie Łazarza i inne cuda. Płaskorzeźba na nagrobku starochrześcijańskim.



Obr. 229. — Sarkofag Adelfji chrześcijanki w Syrakuzach. Na dole na środku Trzej Królowie, Adam i Ewa, Wjazd Chrystusa do Jerozolimy. Wyżej na prawo Abraham z Izaakiem, Uleczenie ślepego, Mojżesz. U góry Boże Narodzenie.

Jeszcze w Chrzcielnicy w Pizie po tysiącu lat zobaczymy na płaskorzeźbach ambony głowę jakby Dzeusa, Posejdona, Asklepiosa — to będą trzej Królowie. Nawyk oka i ręki był trwalszy, niż treść z wizerunkami związana.

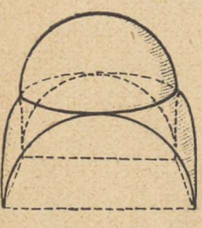
V. BIZANCJUM.

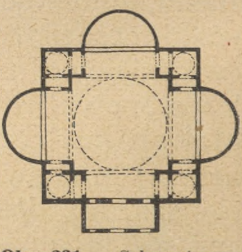
W roku 395-ym po Chrystusie rozpadło się powszechne państwo rzymskie ostatecznie na dwie połowy. Stolicą państwa zachodnio-rzymskiego, które wegetowało jeszcze wśród ciągłych najazdów barbarzyńskich, do roku 476-go nazywał się nadal rozsypujący się w gruzy i wyludniony Rzym, stolicą państwa wschodniego Konstantynopol. W Rzymie wynędzniałe resztki ludności mieszkały teraz w ruinach dawnych pałaców, świątyń, łaźni i cyrków, zapominając powoli, do czego właściwie służyły niegdyś te gmachy, zapadające coraz głębiej pod warstwy gruzu, błota i mułu tybrowego. Na Forum i na Kapitolu pasły się teraz chude krowy. Innych nie było. Cesarze zachodniorzymscy siedzieli już od roku 402 w Rawennie, która była wtedy portem wojennym — leżała bezpośrednio nad morzem, w malarycznych bagnach. Od 476 do 553 po Chr. w Rawennie rezydowali królowie Herulów i Gotów.

Konstantynopolowi powodziło się lepiej. Przez Bizancjum prowadziła pierwszorzędna droga handlowa między Wschodem i Zachodem. Stąd olbrzymie bogactwo tego miasta, stąd wschodni przepych cesarskiego dworu. Bizantyński cesarz był samowładnym panem życia i śmierci i właścicielem majątku wszystkich swoich podwładnych. Przystępowali do niego tylko na kolanach i na powitanie całowali kraj cesarskiego płaszcza. Zarządcy sypialni cesarskiej mieli władzę większą, niż najwyżsi urzędnicy — większą, niż litera prawa. Przed okiem cesarskiej kancelarji nie mogło się ukryć nic — dbała o to tajna policja. Pochlebstwa były urzędową formą obcowania z cesarzem. Państwo miało jeden ośrodek wszechwładny — był nim cesarz.

W świątyni bizantyńskiej podobnie. Była budowlą centralną. Już Rzym starożytny stworzył Panteon, Mauzoleum Hadrjana, grobowiec Cecylji Metelli, świątynie Westy — centralna budowla bizantyńska miała powstać nie pod wpływami Rzymu, tylko Azji mniejszej. Kopuła nie wspierała się w niej wprost na walcowatym murze, tylko w czterech rogach kwadratowej posadzki stały cztery potężne słupy równej wysokości. Łączyły je cztery

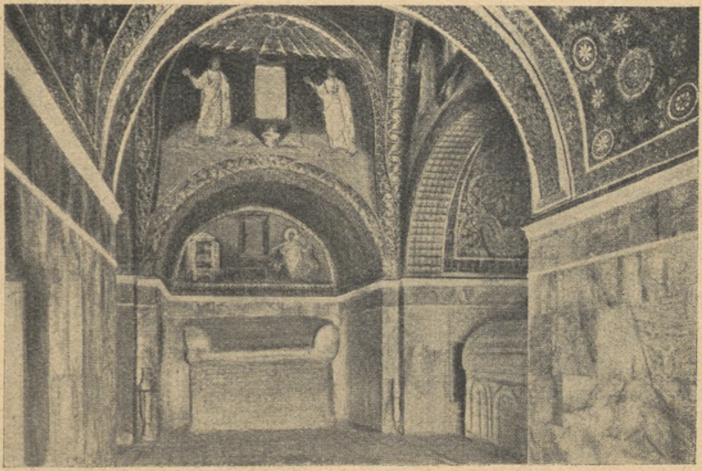
łuki ścienne też równej wysokości. Na szczytach łuków leżał poziomy kolisty gzyms, którego cztery ćwiartki wspierały się na umieszczonych między nim a łukami czterech równoramiennych trójkątach sferycznych — tak zwanych pendentywach — zwróconych podstawami do góry, do gzymsu, a ostrzami wspartych na wspomnianych czterech słupach. Dopiero na okrągłym gzymsie, podpartym pendentywami, wznosiła się kopuła w kształcie czaszy kulistej. (Obr. 230.) Do łuków ściennych przypierają w świątyni bizantyńskiej cztery jednakie beczkowe sklepienia kaplic bocznych, przechodzące w cztery jednakie półkopuły apsyd. Stąd cała budowla stoi na t. zw. krzyżu greckim (obr. 231), o czterech równych ramionach i ma budowę promienistą. Jedynie tylko przedsionek u wejścia i wielki ołtarz w głębi wnętrza wskazują oś podłużną budynku. Tego rodzaju budowę ma grobowiec Galli Placydji, siostry cesarza Honorjusza, w Rawennie z początka w. V-go. We wnętrzu tej budowli panuje grobowy mrok. Tylko dołem i górą przez małe okna, zakryte płytami z alabastru, przesącza się pomarańczowo mdłe światło dnia. Górą mrok wydaje się błękitnawy a nieprzenikniony. Dopiero po dłuższym pobycie w tej ciemności wyłaniać się zaczynają i majaczeć niepewnym połyskiem starego złota grube zarysy mozaikowych świętych. Kiedy dozorca zapali żarówki, olśniewa oczy złoto mozaik i mnóstwo gęstych, barwnych, granatowych, zielonawych, czerwonych ornamentów. Odbija od tego bogactwa niezgrabna, gruba rzeźba sarkofagów w niszach. Czuć, że minęła dawno epoka Erechtejonu. (Obr. 232.) Inny gust, inny poziom.


Obr. 230. — Schemat kopuły bizantyńskiej.


Obr. 231. — Schematyczny plan kościoła bizantyńskiego.

Największy pomnik stylu bizantyńskiego to kościół Mądrości Bożej, Hagia Sofija w Konstantynopolu. Z rozkazu cesarza Justynjana budowali go przez pięć lat i ukończyli w roku 537 dwaj Grecy z Azji Mniejszej, Antemios z Tralles i Izydor z Miletu. Główna kopuła

tego gmachu wsparta na potężnych pendentywach sięga do wysokości 55 metrów i ma 31 m średnicy. Po prawej i po lewej ograniczają nawę główną dwa piętra kolumn, powiązanych rytmicznie małemi łukami, nad niemi ściany, przebite dwoma rzędami okien. Apsyda za wielkim ołtarzem wypuszcza niejako jeszcze trzy mniejsze apsydy i obejmuje ich łuki wieńczące własnym łukiem. Jakby architekt czytał był kiedyś więcej niż stuletnie wówczas pisma Grzegorza z Nyssy i próbował stworzyć wnękę co do istoty swej jedną a przecież jakoś troistą. Ściany, ko-



Obr. 232. — Wnętrze grobowca Galli Placidji w Ravennie.

puła i pendentywy okryte złocistą mozaiką. Ołtarz wielki stał pod drogocennym baldachimem. Prowadziły do niego t. zw. carskie wrota, umieszczone w ozdobnej kracie, pełnej obrazów świętych czyli w t. zw. *ikonostasie*. Dwie ambony i liczne wiszące od sklepień lampy dopełniają reszty. (Obr. 233.)

Brak plastycznych składników dekoracji, gzymsy prawie płaskie. Wśród licznych ornamentów roślinnych, wstęgowych, zwierzęcych powtarzają się motywy o budowie centralnej, jak np. koło z wpisaną sześcioboczną rozetą, zbudowaną z sześciu połówek koła. Podobna zasada przebija się w budowie tego ornamentu, jak w budowie całego gmachu. Liczne jednakie części jednako zależne od wspólnego środka.

Głowice, typowo bizantyńskie, przechodzą bezpośrednio z kolistego kształtu trzona w duży kwadrat u góry. Nie są rozwinięte plastycznie, są bardzo duże, wysokie, ozdobione bogato i płasko. Jak mitry biskupie. Całość wnętrza może imponować rozmiarem, bogactwem, obfitością ornamentyki — nawet przejrzystością budowy i może się podobać barwą. Na świeżo — świątynie bizantyńskie krzyczeć musiały złotem. Po wiekach, przy zakurzonych małych oknach, stare złoto nabrało wykwintnej patyny, barwom mozaikowych obrazów dym świec i kadzideł, kurz i mrok zabrał wiele nasycenia i przez to je sharmonizował.



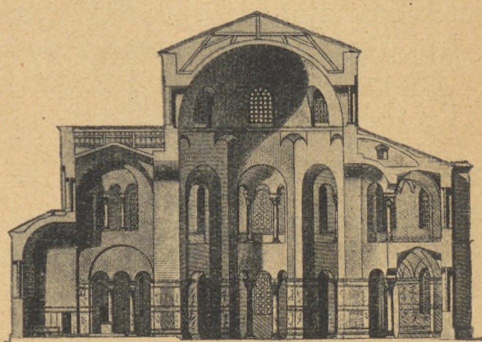
Obr. 233. — Wnętrze kościoła św. Sofji w Konstantynopolu

W obrazach bizantyńskich uderza niewzruszony w ciągu wieków schemat. Zawsze i koniecznie ten sam ruch i strój i wyraz postaci. Zawsze gruby kontur i linja, zamiast świateł i cieni. I zawsze ta sama linja w tem samem miejscu. Jak w piśmie w budowie liter. Jak było w Egipcie i w Assyrji.

Styl bizantyński wpłynął bardzo silnie na sztukę europejską w swoim czasie; wytwory i ślady tego stylu znajdziemy w Wenecji (rzut poziomy św. Marka), w Rawennie (San Vitale, na ośmioboku zbudowany) — obr. 234, w Lombardji, południowej Francji, na Sycylji (w Palermo), w Niemczech (kaplica zamkowa Karola W. w Akwizgranie), w Krakowie (kościół św. Feliksa i Adakta na Wawelu) i wszędzie, gdzie przed schizmą lub po schizmie z roku 1054 doszedł obrzęd grecki. Więc, oprócz samej Grecji, w Bułgarji, Rumunji, Serbji, w Rosji i wschodnich częściach Polski. W cerkwiach rosyjskich charakterystyczne są grupy cebulowatych kopuł, złoconych lub malowanych jaskrawo. Na słupach, architrawach, szczytach, kopułach widać tam, oprócz tego, wpływy drewnianego budownictwa Persów i Tatarów. W cerk-

wiach karpackich, podolskich, wołyńskich widać założenia bizantyńskie w rozkładzie mas i w zdobieniu. Zawsze też tam jest w środku ikonostas i carskie wrota a przynajmniej dwie mniejsze kopułki towarzyszą takiej samej większej na środku. Święci w obrazach mają te same rozszerzone, niepokojące i straszne oczy, długiemi, prostemi kreskami naznaczane fałdy sukien i te same schematyczne twarze z długiemi brodami i złote tło i litery greckie na niem, jak za cesarza Justyniana. Obraz tego stylu może być niepodobny do żywej, wypukłej, oświetlonej osoby — on raczej o z n a c z a, niż wyobraża świętego. Znany obraz Matki Boskiej, zwany Nieustającej Pomocy, ma też charakter bizantyński. Spotykamy go jednak również w obrządku łacińskim, w wielkiej czci.

Kiedy się przyjrzeć haftom na rękawach ruskich dziewcząt, lub ozdobom na pisankach wielkanocnych ludu ruskiego, widać i tutaj zasadę ornamentu centralnego, hierarchię podporządkowanych sobie, a w zasadzie jednakich motywów, uzależnionych od jednego środka.



Obr. 234. — Przekrój kościoła San Vitale w Ravennie.

Stylem bizantyńskim wypowiadała się nie starożytna Grecja, tylko Azja. Tam są jego źródła.

Kiedy przebiegać myślą budowle i składniki budowli w biegu wieków starożytnych, można w zmianach architektury dojrzeć odbicie zmian, jakie zachodziły równocześnie w duszach ludzkich. Nic dziwnego. Budowle nie wyrastają same z ziemi. Wznosi je ręka ludzka a ręką kieruje głowa i serce. W dziełach rąk ludzkich jak w dzieciach, widać rysy rodziców.

I tak oglądaliśmy naprzód ogromy gmachów wschodnich, dobyte ze skał nieokiełznanemi namiętnościami dusz afrykańskich i azjatyckich. Biła z nich bezbrzeżna pycha, żądza bogactwa, zbytku, świetności, niepokój, nieumiarkowanie, strach przed rozkładem ciała. Spotykaliśmy tam

jakby mary senne, mieszane z różnych stworów, na pół tylko ludzi a na pół zwierzęta w aureoli, budzące strach, grozę, jakby chcące imponować i niepokoić. Widzieliśmy mnóstwo elementów symbolicznych, przeznaczonych do odczytywania, bo znaczą coś innego, a nie tylko do oglądania, poprostu. Niby przenośnie, metafory, od których roi się styl poezji wschodnich. Piramidy, pylony, grobowce Faraonów, pałace Babilonu, Niniwy, Persepolisu, Cherubiny, byki skrzydlate.

Potem się jakoś wypogadza dusza Europejczyka, który zwyciężył Wschód pod Maratonem i Termopilami. Uśmiechnięta i opanowana. Lubi prostotę i myśli jasno. Znakomicie spostrzega, pamięta i odróżnia. Zna granice w pojęciach i w namiętnościach. Otacza najwyższą czcią to, co najbardziej ludzkie, gardzi przesadą, znalazła spokój i uśmiech w sobie i uczciła nim postacie bóstw. Kolumnada Partenonu i Fryz, Pallada i Apollon, Doryforos i Apoksyomenos.

Od czasów Aleksandra Wielkiego widać, jak zaczyna dusza helleńska nasiąkać Wschodem powoli. Potrzeba jej coraz więcej haftów na ubraniu, rozmiarów, przepychu; jak się szarpie targany bólem Laokoon, jaka cicha była Hegeso, żona Proksenosa! Zwyciężony politycznie Byk wschodni, wszedł jednak w stosunki z Europą i taka zorjentalizowana Grecja oddaje swoją duszę Rzymowi.

Zbogaceni, ambitni parwenjusze italscy znajdują coś sobie bardzo bliskiego w przepychu architektury hellenistycznej — budowle rzymskie przeładowują się ozdobami zewnątrz i wewnątrz. Rzym orjentalizuje się nietylko pośrednio, przez Grecję, ale i bezpośrednio po zdobyciu Egiptu i co ważniejsze: po zburzeniu Jerozolimy. Ubodzy i wydziedziczeni zrazu Chrześcijanie wypowiadają swój nowy pogląd na świat naprzód dawnym językiem klasycznym, w postaci bardzo niedoskonałej, niejednolitej, w katakumbach, aby w bazylikach nanowo zacząć lśnić złotem, mozaikami, marmurem i przemawiać przenośniami w bezmiarze ozdób. Treścią przenośni nieskończony majestat, nieskończona potęga nieba i miłość — nadprzyrodzona również — bez granic i bez uśmiechu.

VI. ISLAM.

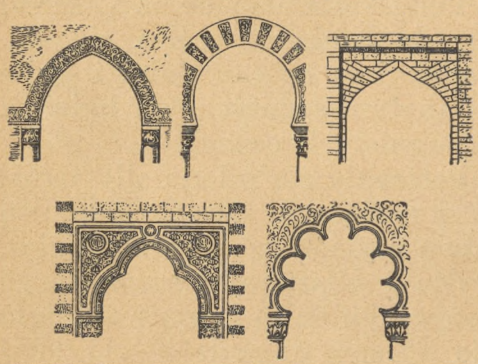
Kiedy cesarz Justynian chciał zamknąć Akademję w Atenach, gdzie jeszcze pilnie czytano Djalogi Platona i objaśniano pisma Arystotelesa a ciężkiemi karami zamierzał grozić każdemu, ktoby się ośmielił jeszcze palić kadzidła na ołtarzach Apollona, Boetios (480—525) prozą i wierszami starał się w swej „Filozofji Pocieszycielce" dowodzić, że z boskiego zrządzenia niema tego złego, coby kiedyś na dobre nie wyszło. Zaczem nie trzeba tracić nadziei. On też jej nie stracił i umarł w 525. W dwa lata później, po surowym edykcie Justyniana młodsi czytelnicy i przyjaciele Boetiosa zaczęli śpiesznie pakować zwoje pism Arystotelesa i Platona i chyłkiem uciekać na Wschód do Persji, do Gandisapora i do Kinezrin, gdzie nie sięgała policja cesarza. Tam spokojnie czytali dalej i objaśniali dawne księgi greckie młodym egzotycznym ludziom o ciemnej cerze i czarnych, ognistych oczach.

Na Wschodzie, w Azji gotowały się młode siły twórcze, które miały wybuchnąć i rozlać się wraz z Islamem na południową połowę państwa rzymskiego poprzez Egipt, całą północną Afrykę, Sycylję i Hiszpanję, rozwalić ze szczętem ślady kultury starożytnej a na to miejsce wznieść bajeczne, fantastyczne swoje własne, niepodobne do dawnych pomniki odmiennej wyobraźni, odmiennego gustu, innych potrzeb. To nie była dzicz. Od Arabów nauczyli się w paręset lat później krzyżowcy, odziani w skóry, w ciężkie blachy i kolczugi żelazne, nosić koszule i złotem zdobić broń, opowiadać bajki, w których mowa nietylko o rozlewie krwi i wznosić budowle jakby z tysiącznej pierwszej nocy. Od nich dopiero odzyskał Zachód Europy oryginalne pisma Arystotelesa, u nich uczył się medycyny w Salamance, w Hiszpanji. Algebra i Alchemja od nich wzięły nazwę i początek.

Religja Arabów była pod pewnym względem podobna do pierwotnej chrześcijańskiej i do żydowskiej. Nie dopuszczała wizerunków Boga, nie znosiła rzeźby figuralnej, ani malowania postaci ludzkich, a wymagała wielkich wnętrz do gromadnej wspólnej modlitwy. Wnętrz, w którychby, oczyszczeni przepisowemi ablucjami, wierni mogli

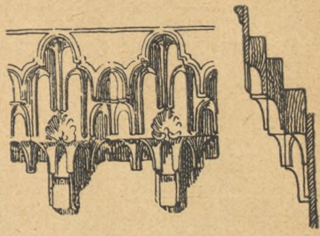
słuchać ustępów Koranu i bić zbiorowo pokłony w stronę Mekki.

Stąd arabski dom modlitwy, meczet czyli m o s z e a posiada ogromną salę do modlitwy a z nią graniczy wielki kwadratowy podwórzec ze studnią na środku. Do obmywań. Podobnie, jak atrium, względnie perystyl przy bazylice. Przy tem bardzo wysoka a przesmukła wieżyczka czyli minaret. Pod jej szczytem musi muezzin codzień głośnym śpiewem powtarzać całej okolicy, że Allah jest jeden a Mohamed jest jego prorokiem. Obok wielka kopuła okrywa grobowiec fundatora. Rozkład w rzucie poziomym nieustalony, wewnątrz filary i słupy a na nich łuki wszelkiego rodzaju. Oprócz półkolistego łuku starożytnych, łuk wzniesiony, w którym półkole zaczyna się dopiero w znacznej wysokości nad słupami a od głowicy słupów ku górze biegną zrazu linje pionowe, łuk ostry szpiczasty, łuk w kształcie podkowy otwartej ku dołowi, u góry okrągły lub ostry, łuk wachlarzowy złożony z wielu łuków małych, obiegających otwór nad słupami. (Obr. 235.)



Obr. 235. — Łuki używane w architekturze Islamu. Ostry, w podkowę, ośli grzbiet, w koniczynę i złożony, ząbkowany.

W jedenastym wieku zaczynają Arabowie budować w swoich bogatych wnętrzach s k l e p i e n i a t. zw. s t a l a k t y t o w e, złożone z małych wnęk, piętrzących się skośno w górę jak wklęsłości na sufitach grot, gdzie osiadający wapień tworzy postacie naciekowe. (Obr. 236.) Ornamentyka, jak można się spodziewać, wyłącznie powierzchniowa, o niesłychanem bogactwie motywów geometrycznych przeważnie, a tu i ówdzie roślinnych i zwierzęcych. Te motywy przeplatają się i mieszają w sposób nieoczekiwany a bardzo prawidłowy i nazywają się a r a b e s k a m i. (Obr. 237 i 239.) Są wykonane w marmurze, stiuku, w różnobarwnem drzewie, w metalach, perłowej masie, świecą bogactwem materjału i nadzwyczajną pre-



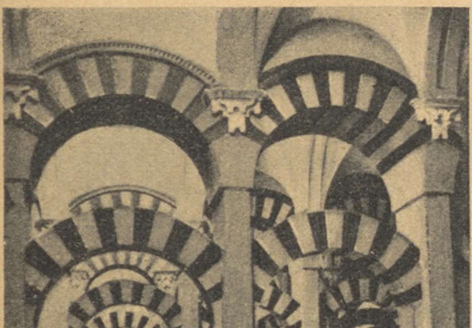
Obr. 236. — Elementy sklepienia stalaktytowego.

cyzją wykonania. Ci ludzie mieli nietylko bujną fantazję, ale umieli doskonale liczyć i mierzyć i pedantycznie, umiejętnie pracować.

Najdawniejsze pomniki architektury arabskiej w Azji i w Palestynie nie są jeszcze oryginalne. Moszea Omara w Jerozolimie ma założenie bazyliki chrześcijańskiej. Dopiero w Egipcie przyjmują budowle arabskie swój typowy kształt i wykończenie. Do rozkwitu dochodzą dopiero w Hiszpanji. W Kordobie powstaje w roku 786 wspaniała moszea Abdurramana (obr. 238), a później sławna wieża w Sewilli, zwana Giraldą. Wysoka na 57 m, służyła dawniej jako minaret. Za wytwór szczytowy architektury arabskiej uchodzi letni pałac królów maurytańskich w Granadzie, zwany Alhambrą, z roku 1250. Wykończony dopiero w wieku czternastym. Jest tam moszea, wiele sal, łaźni, podwórców. Sławny jest podwórzec lwów. Tak zwany dlatego, że na jego środku dwanaście lwów z czarnego marmuru, ustawionych w koło, dźwiga alabastrową czaszę fontanny. Zgrabne, okrągłe słupy, zdają się też tryskać z ziemi i rozpryskiwać się w stalaktytowe sklepienia u góry. Budowa lekka, barwna, bogata i niepodobna do wszystkiego, co przed nią budowano w Europie. (Obr. 240.)



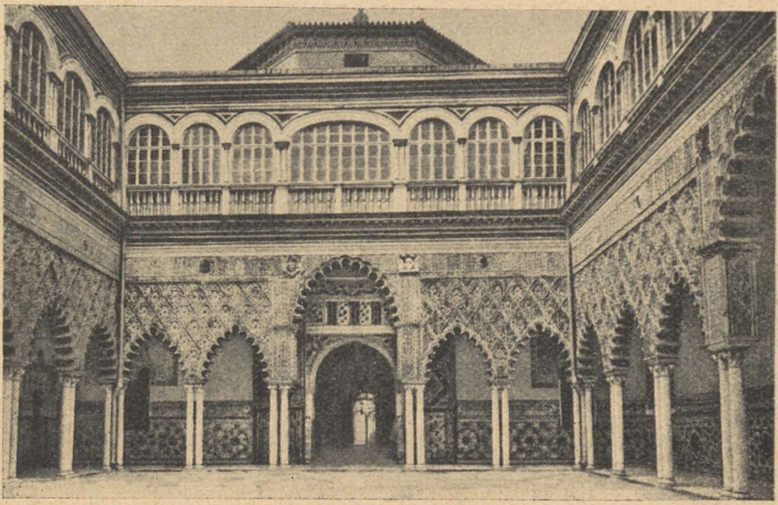
Obr. 237. — Arabeski.



Obr. 238. — Moszea w Kordobie. Koniec wieku VIII-go.

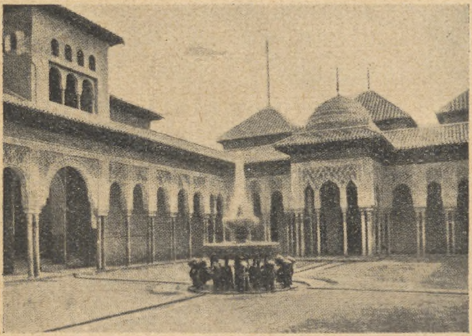
Ślady gustu arabskiego zostały w Hiszpanji na wie-

ki po wypędzeniu Maurów z Półwyspu. Nietylko w architekturze, w ornamentyce, ale nawet w zwyczajach. Stanowisko społeczne i towarzyskie tamtejszej kobiety, skaza-



Obr. 239. — Podwórzec dam w Alkazarze w Sewilli.

nej na życie wyłącznie w domu i pod dozorem, zasłaniającej twarz wachlarzem i mantylą i pozbawionej praw, które gdzieindziej w Europie uchodziły do niedawna powszechnie za ludzkie jest, między innemi, również śladem kultury arabskiej. Na Sycylji, w Palermo, czy w Syrakuzach, kiedy się widzi milczące, poważne, nieruchome przekupki pod drzwiami kościołów, ociekających złotem i barwą ornamentów bez miary, gdzie na ulicy widać siatkami i kutemi rzędami przystrojone konie w nabijanych zaprzęgach i wózki obsypane malowanemi ornamentami — czuć, że przeszli tędy przed wiekami ludzie ze Wschodu — Arabowie.



Obr. 240. — Podwórzec lwów w Alhambrze.

VII. ROMAŃSZCZYZNA.

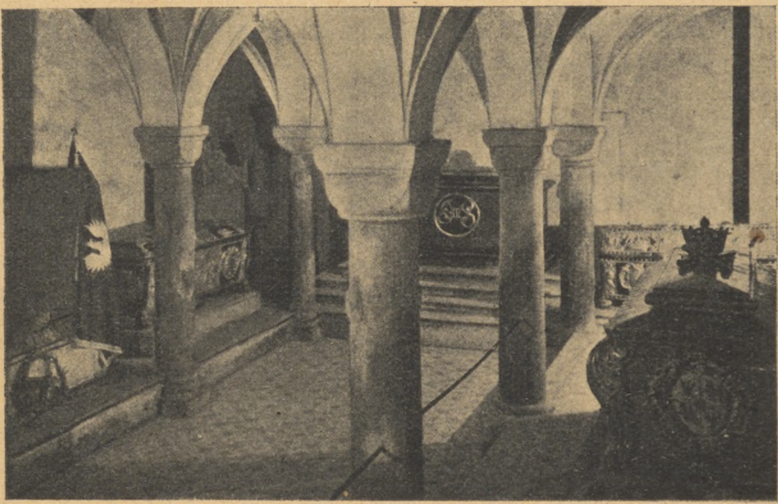
Hordy, które grabiły, paliły i mordowały po drodze, idąc na Rzym w okresie wędrówek ludów, nieprędko potrafiły się ucywilizować, upodobnić i podnieść do poziomu zwyciężonych. Co to za ludzie nieokrzesani musieli być i byli — jak bardzo nieprzystępni wzruszeniom starożytnych — mówią dziesiątki tysięcy posągów w muzeach, wydobyte z błota, z gruzów, głęboko z ziemi odgrzebane — a to tylko te, które przypadek ocalił od pieca wapniarskiego. Wanny poszły na sarkofagi, na menzy ołtarzów. Tam trwają. Trwają, bo cesarstwo zachodnio-rzymskie przestało wprawdzie istnieć, ale przekazało swą potęgę Kościołowi. Tytuł, sięgający zamierzchłych czasów dawnego Rzymu, Tytuł Największego Robotnika Mostów, Pontifex Maximus, który przysługiwał imperatorom rzymskim od Augusta, noszą papieże do dziś i do dziś pracują nad utworzeniem państwa powszechnego, obejmującego cały świat pod absolutną władzą Rzymu — dla celów nadprzyrodzonych.

Tej władzy poddali się też zwycięscy barbarzyńcy, zachowując sobie władzę świecką. W roku 800, podczas bytności Karola Wielkiego w Rzymie, podały sobie ręce dwie potęgi: jedna grożąca nieposłusznym mieczem i śmiercią, i druga, grożąca wiecznem piekłem po śmierci a za życia żądająca wiary i posłuszeństwa — w rzeczach wiary i obyczajów. Zgoda nie miała trwać długo. Karol Wielki a po nim cesarze niemieccy przybrali imię Kaisara z rodziny Juliusów, które stało się tymczasem tytułem — nie imieniem własnem, podobnie jak imię Karola Wielkiego stało się później tytułem królów w Słowiańszczyźnie. Tytuł cesarza wyrażał dążność do stworzenia państwa powszechnego — jednego na cały świat — też na wzór imperium Augusta. O starcie się dwóch potęg dziejowych nie było trudno. Bliski był czas walki o inwestyturę.

Narazie wszystko, co umiało czytać i pisać, rysować plany czy kuć w kamieniu, chroniło się pod skrzydła kościoła. Ludzie oświeceni, na swój czas, pragnący dobra kulturalne utrzymywać, pomnażać je i szerzyć, żyli teraz zbiorowo, oddani swojej pracy i misji za obronnemi mu-

rami klasztorów. Niepiśmienni wprawdzie i nieoświeceni cesarze, królowie i książęta umieli jednak ocenić wysoką wartość tych ośrodków kultury, jakiemi były wtedy klasztory i wyposażali je obficie w dobra ziemskie.

Około roku 1000 po Chr. wychodzi ze szkół klasztornych Francji a potem Niemiec nowy styl budowy i ten upowszechnia się w całej Europie, gdzie tylko sięgał obrządek łaciński. Nazwano go romańskim, chociaż gmachy w tym stylu wznoszone nie przypominały gmachów starożytnej Romy. Budowle romańskie stanowią mieszaninę



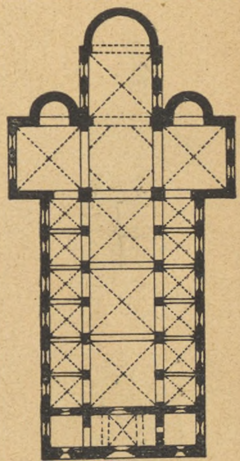
Obr. 241. — Krypta św. Leonarda z trumnami królów polskich na Wawelu.

pierwiastków architektonicznych rzymskich i północnych. Człowiek z północy nauczył się robić sklepienia, widział dawne kolumny i pasy rzeźb, ale rzut poziomy budowli rozwiązał po swojemu, rozczłonkował go oryginalnie, masy wyprowadził w swoim śnieżnym kraju znacznie wyżej i smuklej, niż to robiono na Południu, w czasach rzymskich i w epoce bazylik, zarzucił próżnujące, czysto popisowe słupy i pozorne belkowania, stworzył całość rzetelną, szlachetną, porządnie zrobioną, w nowym, własnym duchu.

Kościół romański ma pewne podobieństwo do bazyliki, w której poziome sufity względnie wiązania dachowe

zastąpiono sklepieniami. Bazyliki miewały sklepienia w nawach już za czasów Maksencjusza i Konstantyna.

Jednakże przedsionek jest mniejszy lub go niema wcale. Katechumenów nie było teraz wśród masowo i dawno ochrzczonej ludności a kary doczesne za grzechy złagodniały znacznie. Front kościoła jest teraz zawsze zwrócony na Zachód a tylna apsyda na Wschód. Nawa poprzeczna, która w bazylice np. św. Pawła za murami Rzymu tylko odrobinę wystawała w rzucie poziomym na zewnątrz poza szerokość naw bocznych, tutaj urosła tak, że rzut poziomy przybrał wyraźnie postać krzyża łacińskiego o łatwych proporcjach.



Obr. 242. — Schematyczny plan kościoła romańskiego.

A mianowicie, obmyślając plan kościoła, (obr. 242), naprzód obierano teraz pewną szerokość przyszłej nawy głównej i tą szerokością zakreślano kwadrat. Ten kwadrat miał odpowiadać skrzyżowaniu nawy głównej i bocznej. Do tego kwadratu dodawano przynajmniej trzy takie same kwadraty po stronie zachodniej i to miała być posadzka nawy głównej, po jednym takim kwadracie z Północy i od Południa — to nawa poprzeczna i jeden taki sam kwadrat od Wschodu — to chór czyli prezbiterjum dla wielkiego ołtarza i dla duchowieństwa. Kościoły, tak zwrócone, nazywają się orjentowane. Chór kończyła apsyda, wschodnie ściany nawy bocznej miały często również apsydy. Nad skrzyżowaniem nawy głównej i bocznych wznosi się na podwyższonych ośmiobocznych murach umocniona ośmioma żebrami kopuła.

Wnętrze kościoła rozszerzano przez dodanie z obu stron do głównej nawy równoległych do niej naw bocznych, zwykle o połowę węższych i niższych od głównej. Podłoga obu naw bocznych podzielona również na kwadraty. Musiało ich być zatem przynajmniej po sześć z każdej strony. Dwa razy tyle, co w nawie głównej. Oto jasny podział i prosty. Ciągle powtarza się kąt prosty, kwadrat, koło i dzielenie przez dwa.

Chór był wzniesiony wyżej, niż podłoga w całym

kościele. Trzeba było po schodach wstępować do wielkiego ołtarza. Zato z dołu widziało się dobrze ceremonje religijne, nie stając na palcach, aby patrzeć ponad głowy poprzedników. Celowo. W głębi terenu, pod chórem, sklepiona ciemna krypta. (Obr. 241.) Schodziło się do niej po schodach z naw bocznych. Tam przy świetle świec można było oglądać groby biskupów, opatów, fundatorów kościoła.

Wieża nie stała teraz osobno, jak przy bazylice, tylko przy samym murze nawy głównej, najczęściej przy wejściu. Nad pierwszemi kwadratami naw bocznych albo nad ostatniemi wznosiły się dwie wysokie wieże (obr. 243) o przekroju kwadratowym, rzadziej okrągłym. Górą nieraz kwadrat przechodził w ośmiobok. Piętra wież były przedzielone poziomemi pasmami gzymsów, ich ściany doprowadzone do czterech ostrokątnych szczytów, dach z czasem dawano coraz bardziej stromy, ośmioboczny, kryty dachówką lub łupkiem. Pionowe krawędzie wież umocnione lizenami, przez to środkowa część ściany w każdem piętrze nieco głębsza, niż jej części narożne. Na środku ścian okna dzielone kolumienkami na dwa lub trzy otwory sklepione. Z nich wypatrywano nieprzyjaciół w potrzebie i lano im na głowy gorącą kaszę, gdy podeszli bliżej. Stamtąd rozchodził się w święta głos dzwonów. Wejścia do wież były we wnętrzu kościoła. Niebezpiecznie było narażać je na szturmy od zewnątrz. Ostrokątny spadzisty szczyt muru zamykał z przodu nawę główną, nawy boczne i obie strony nawy poprzecznej. Boczne nawy, niższe od głównej, przyparte do jej ścian dachami pulpitowemi.



Obr. 243. — Chór katedry w Spirze.



Obr. 244. — Katedra w Bambergu.

Tuż pod dachami naw często obiegała kościół wąska galeryjka, przykryta brzegiem dachu, wsparta na kolumienkach. Ten ładny ornament, gdy patrzeć z dołu, otwierał widok z góry na dalekie okolice kościoła. Ściany naw i wież wyrastały z cokołu, związanego lizenami z fryzem arkadkowym, który biegł u góry, pod samym gzymsem. (Obr. 244, 245.)

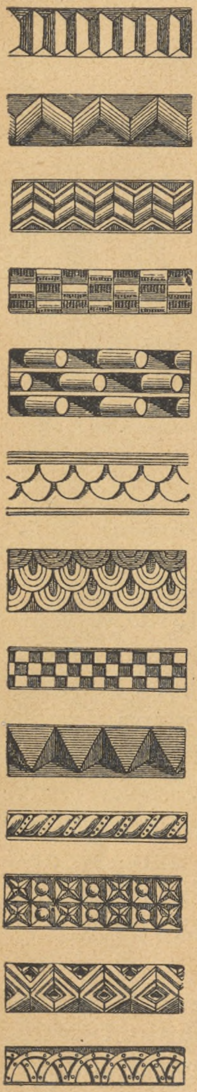
W pasach zdobniczych występowały motywy nowe, jak np. kostki romańskie, t. j. poziomy szereg sześcianków, stojących między dwiema listewkami, jedną krawędzią pionową do widza, także wałeczki poziome ustawione w szachownicę, zygzak lub linka skręcona i poziomym półwałkiem występująca ze ściany. (Obr. 246.) W budowlach ceglanych wykonywano je z cegieł odpowiednio formowanych, t. zw. kształtówek.



Obr. 245. — Kościół Benedyktynów w Maursmünster w Alzacji.

Spotykamy też fryzy roślinne i fantastyczne zwierzęta, przechodzące w formy roślinne, zaplatane esowato w sposób bardzo zawiły. Motywy nienaśladowane z architektury klasycznej. Podobne raczej do ozdób na

zabytkach barbarzyńskich z czasów wędrówek ludów. (Obr. 247 i 248.) Otwory drzwi i okien mają węgary ścięte skośnie w głąb ściany od zewnątrz i od wewnątrz. Mogą więc okna wpuszczać więcej światła do środka, mimo, że są dość wąskie. Spadziste parapety ułatwiają spływanie wody deszczowej. Często okna przedzielone kolumienką na dwie połówki. Zwieńczone łukami. Szkła nie było zrazu — później było bardzo drogie.



Obr. 246. — Romańskie pasy zdobnicze.

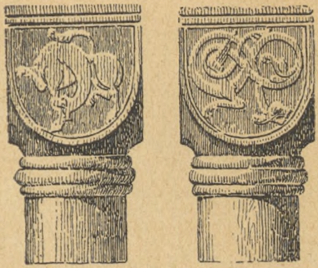
Z frontu skupia na sobie uwagę ozdobne wejście: p o r t a l. Węgary drzwi zamienione na szereg filarków, ustępujących skośnie uskokami od szerokiego otworu w licu ściany do wąskich drzwi w połowie jej głębokości. (Obr. 249, 250, 251.) Sam otwór drzwi prostokątny, albo zwieńczony jak liść koniczyny, albo zamknięty górą półokrągło. W zagłębieniach prostokątnych między filarkami portalu stoją gęsto smukłe okrągłe słupy, nieraz skręcone jak linki dobrze napięte, przepasane w połowie wysokości jednakiemi pierścieniami. Ich głowice wszystkie sięgają do jednej wysokości i, tuląc się do siebie szczelnie, stwarzają pas bardzo bogato zdobny. Na nim dopiero wspierają się współśrodkowemi obręczami łuki wieńczące portalu. Każdy łuk wyrasta ze swego filarka lub ze swojej kolumny i powtarza jej przekrój poprzeczny. Obraz wielkiego porządku i karności. Dlatego, że każdy element portalu ma w przekroju swój indywidualny kształt a wszystkie posłusznie stoją według rytmu filarków i równoległemi pasami prawidłowo obiegają zwieńczenie drzwi. Pomiędzy tęczą łuków wieńczących portal a górnym poziomem drzwi powstaje pole płaskie, tympanon. Na nim płaskorzeźby treści religijnej.

Nad portalem na frontowej ścianie często okno ko-

liste. Dziesięć kolumienek niby dziesięć szprych w kole dzieli je na wycinki. Dziwnie patrzeć na te słupki wiszące kapitelami ku dołowi i sterczące poziomo i skośnie w górę i w dół. Słupki wspierają się na małem kółku w środku



Obr. 247. — Ozdoba portalu w kościele w Aal w Norwegji.



Obr. 248. — Kapitele romańskie z Urnaes. Około roku 1090.

okna a wiążą się półokrągłemi łuczkami na jego obwodzie. Trudno się oprzeć wrażeniu, że to okno się kręci, albo mogłoby się obracać w płaszczyźnie muru. (Obr. 252.)

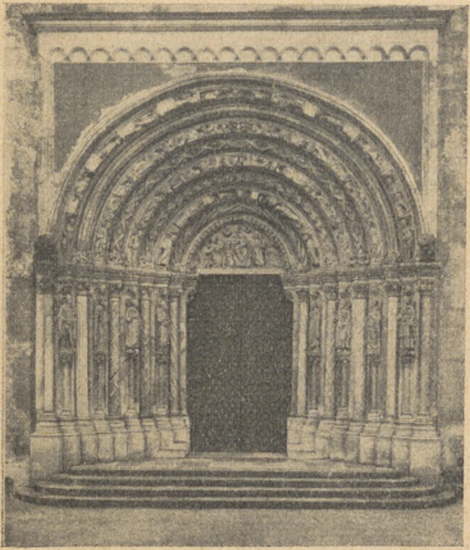
We wnętrzu nawy głównej oko biegnie wzdłuż potężnych filarów i półsłupów wysoko, pod sklepieniem. Tam, conajmniej trzykrotnie, rytmicznie powtarzają się gurty poprzeczne nad trzema parami filarów i skrzyżowane elipsy nad sześcioma przekątniami kwadratów. Poważny, uroczysty rytm uczciwej pracy — to nie figle i nie parada — te filary i półkolumny zawsze dźwigają na prawdę i opowiadają o swojej pracy spokojnie, dobitnie. (Obr. 253.)



Obr. 249. — Romański portal katedry we Fryburgu. Fragment.

Sklepienia krzyżowe dawano naprzód wyłącznie tylko w kryptach, potem zaczęto przesklepiać

tylko nawy boczne, bo w nich były mniejsze kwadraty do pokrycia. Później pokryły się tem sklepieniem chóry a w końcu około roku 1100 odważono się na przeskle-



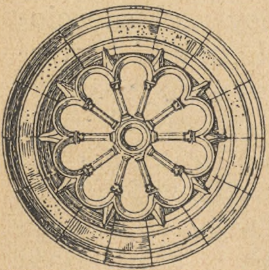
Obr. 250. — Portal fryburski. Całość.



Obr. 251. — Portal klasztoru w Heilsbronn.

pienie także nawy głównej i poprzecznej. Przedtem miały widoczne wiązania dachowe.

Na potężnych filarach dźwigało się sklepienie znacznie wyżej, niż dawniej sięgał sufit bazyliki. Podczas gdy w bazylice wysokość od podłogi do sufitu głównej nawy jest przeważnie równa jej szerokości, główna nawa romańska jest dwa razy albo dwa i pół razy wyższa, niż szeroka. (Obr. 254.)



Obr. 252. — Okrągłe okno romańskie.

Sklepienie nawy głównej wspiera się na zmieniających się w tej służbie naprzemian filarach i słupach. Filar na przekroju dawał często kwadrat ze ściętemi do ośmioboku rogami. Te ścięcia były nieco zaklęsłe w głąb filaru — a na dnie płytkich zaklęsłości przyrosłe do trzonu filaru półsłupy okrągłe czyli służki. (Obr. 255.) Biegną pękiem aż pod szczyt filaru, wieńczą

się tam kapitelami i tam dopiero rozdziela się cały pęk, aby przejść w gurty poprzeczne, w łuki ścienne i skośne żebra sklepień. Podobnie, jak w portalu łuki powtarzały przekroje filarów i słupów, tak i tu każdy łuk prowadzi pod sklepieniem profil tej służki, z której wyrósł. Łuki poprzeczne miały zrazu przekroje kwadratowe a na swej długości widoczne fugi poprzeczne poszczególnych ciosów. Później na ściętych krawędziach łuków zjawiły się przyrosłe wałkowate laski dwie, albo jedna — grubsza — na ich dolnej powierzchni między listewkami. Jakby ze śpiewu solowego wielotonowa melodja unisono. (Obr. 256.)

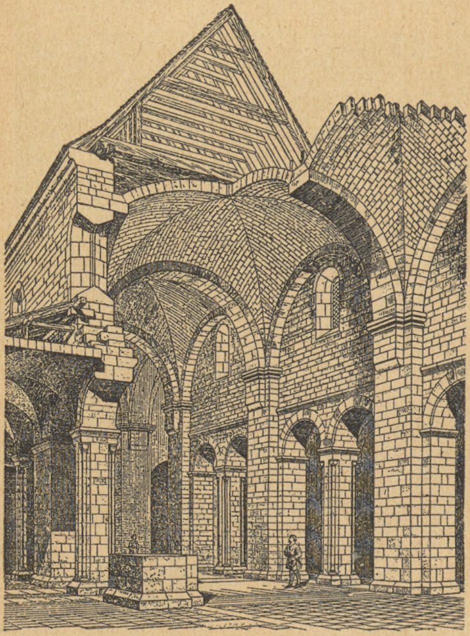


Obr. 253. — Wnętrze katedry w Spirze.

Słup romański jest najczęściej przysadkowaty i bardzo głowiasty — innym razem zjawiają się słupy smukłe jak ołówki, przepasane pierścieniami. Pod bazą zazwyczaj plintos. (Obr. 257.) Baza attycka. Zrazu wysoka na dwie trzecie swojej średnicy — później znacznie niższa. Aby i ona pamiętała o kwadracie, którego się trzyma cały gmach, dostała w czterech miejscach nad narożami plintosu cztery grube l i s t k i n a r o ż n e albo „żabki“ na powierzchni wałka — z czasem te listki przyjmują fantastyczne formy zwierzęce. Trzon bez entazy, gładki, widoczne fugi walców składowych. Bywa też trzon rowkowany, bywa kręto a gęsto jakby opleciony sznurkami. Jakby sobie przypominał czwarty wiek, czasy Konstantyna. Głowica — to dolna połowa kuli, ścięta z boków sześcianem, inaczej: sześcian podkrojony kulisto. (Obr. 258.) Na ścianach sześcianu płaski ornament. Wczesne głowice romańskie przy-

pominają nieco kapitele koryncki. Tam są jakieś jakby liście, jakby woluty, jakby wspomnienia palmetek i akantu, ale zupełnie nowe, gdy je obejrzeć z bliska. Trafiają się i głowy ludzkie i zaplatańce wstęgowe i roślinne. (Obr. 259.)

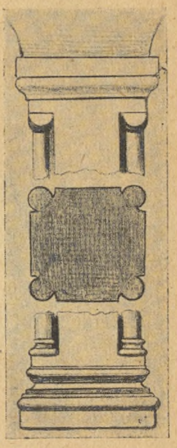
Ten sam układ form, który widzimy w nawie głównej, powtarza się w zmniejszeniu w nawach bocznych. Stąd między wielkiemi filarami nawy głównej widać ze środka kościoła mniejsze filary naw bocznych. Rytm przemienny z dwóch elementów. Całość robi wrażenie poważne, rzetelne, uroczyste. Na cokolwiek spojrzeć, widać, do czego to służy i czemu tak właśnie wygląda. Nie czuć przesady. Mowa rytmiczna, wiązana — zapewne — ale prosta i jasna. Światła we wnętrzu niewiele, bo okna wąskie. Stąd też nieco ponury ton całości. Słychać monotonnie mówione wspólne pacierze mnichów, słychać męski śpiew unisono: Te Deum laudamus, Te Dominum confitemur.



Obr. 254. — Budowa sklepienia romańskiego w kościele w Lippoldsbergu.

Po modlitwach i po nabożeństwie zakonnicy oddawali się pracy. Wielu z nich przepisywało na pergaminowych kartach dzieła autorów starożytnych, które bez tego byłyby przepadły na wieki. Rękopisy ówczesne to nieraz bezcenne dzieła sztuki. Niczem hafty, pracowicie wykonane trzcinowem szerokiem piórem, czarnym a gdzieniegdzie i czerwonym tuszem. Pierwsze litery, czyli inicjały, złotem, farbami i pendzelkiem. Pismo bardzo czytelne. Po łacinie nazywa się scriptura uncialis, czyli krótko: uncjał. Tem kładziono wielkie litery. Każda taka wielka litera ma coś z koła i coś z kwadratu. Jak składniki wnętrz klasztornych.

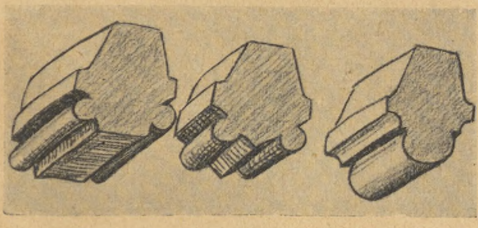
(Obr. 260 i 261.) Małe posiadają zakończenia skośne i przechodzą w pismo gotyckie. Tak pięknej szaty nie miały zapewne dzieła Platona, Owidjusza, czy Horacego, gdy wychodziły na świat w pierwszych wydaniach. Teraz w romańskich literach, jak w okrągławych ziarnach przez zimę, drzemał pod krzyżami sklepień i bibljotek klasztornych duch starożytnej kultury, pokąd nie przyszły czasy Odrodzenia. W literach wogóle umieją się zatajać i przemieszkiwać dyspozycje psychiczne lepiej, niż w mumjach i niż w piramidach, pokąd ich czas nie przyjjdzie i odpowiedni człowiek pisma do ręki nie weźmie.



Obr. 255. — Przekrój filara romańskiego, baza szczyt.

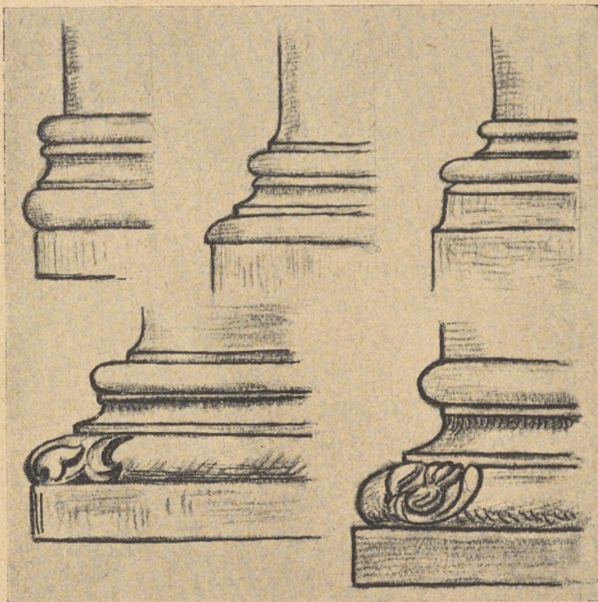
Kościół stał najczęściej przy klasztorze. W nim tradycyjne kwadratowe krużganki, refektarze, sale obrad kapituły i celki. Oprócz klasztorów, wznoszono w tych czasach i w tym stylu liczne zamki rycerzy. Wszędzie sklepienia krzyżowe, wąskie okna, ciężkie ściany, zwaliste, głowiaste słupy, wszędzie kwadraty i koła.

Architektura tak ciężka jak uzbrojenie krzyżowców. Podobna też do stroju cywilnego ówczesnych rycerzy. (Obr. 262.) Kobiety ubierały się wtedy nie o wiele inaczej, niż mężczyźni. Nosiły długie, obszerne jakby habity z rękawami. Na długiej sukni spodniej krótsza nieco, do kolan sięgająca suknia zwierzchnia, wycięta w kwadrat pod szyją i tam ozdobiona szlakiem haftowanym, dołem haft, albo rąbek futra. U mężczyzn na plecach kaptur, na biodrach pas. Nogi odziane w grube pończochy wełniane, przechodzące w połówki spodni górą, przytwierdzone do pasa na ciele. Okrywały je długie suknie zwierzchnie. Rycerze odnosili się do dam z uwielbieniem i, z wyjątkiem uzbrojenia, naśladowali strój kobiecy długością sukien, osłonięciem nóg.



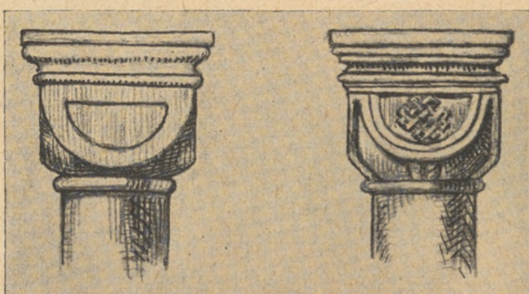
Obr. 256. — Przekroje gurtów i żeber romańskich.

W uzbrojeniu na głowie ciężki garnek żelazny — hełm. Na sukniach spodnich koszula z rękawami, zro-



Obr. 257. — Bazy słupów romańskich. Wczesne, średnie, późne i z żabkami.

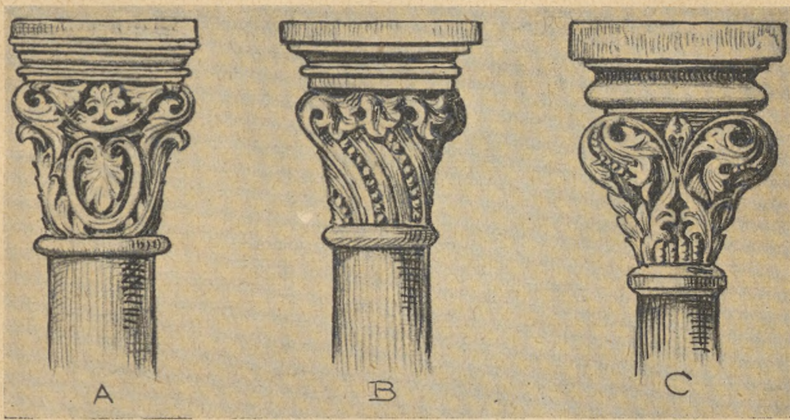
biona z kółek żelaznych (kolczuga), na pasie przez ramię umocowana tarcza nieraz prawie że wysokości czło-



Obr. 258. — Głowice kostkowe romańskie.

wieka. U pasa lub w ręku ciężki długi miecz, na kolczudze obszerny płaszcz a na nim naszyty krzyż czerwony, albo czarny. W ręku nieraz jeszcze włócznia i na

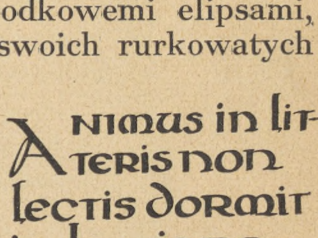
plecach róg na pasie. U siodła młot, maczuga lub długa siekiera. Tak ubranych ludzi oszukiwali Wenecjanie, tacy rabowali przerażone Bizancjum, ginęli tysiącami z pra-



Obr. 259. — Głowice romańskie. A. w guście starożytnych B. kielichowate C. pączkowe.

gnienia w pustyni syryjskiej i zdobywali resztkami sił Jerozolimę na Turkach.

Rzeźby figuralne romańskie zrazu sztywne, bez pozorów życia i bez prawidłowej anatomji ciała. Twarze mają uroczyste, poważne, fałdy wierzchnich sukien wyrżnięte prostemi rowkami i współśrodkowemi elipsami, suknie wiszą równoległemi pionami swoich rurkowatych fałdów. Zczasem twarze nabierają kształtów wiernych rzeczywistości, proporcje się poprawiają, fałdy zostają zawsze bardzo gęste i jakby ułożone z mokrego płótna na leżącym modelu. (Obr. 263—265.)

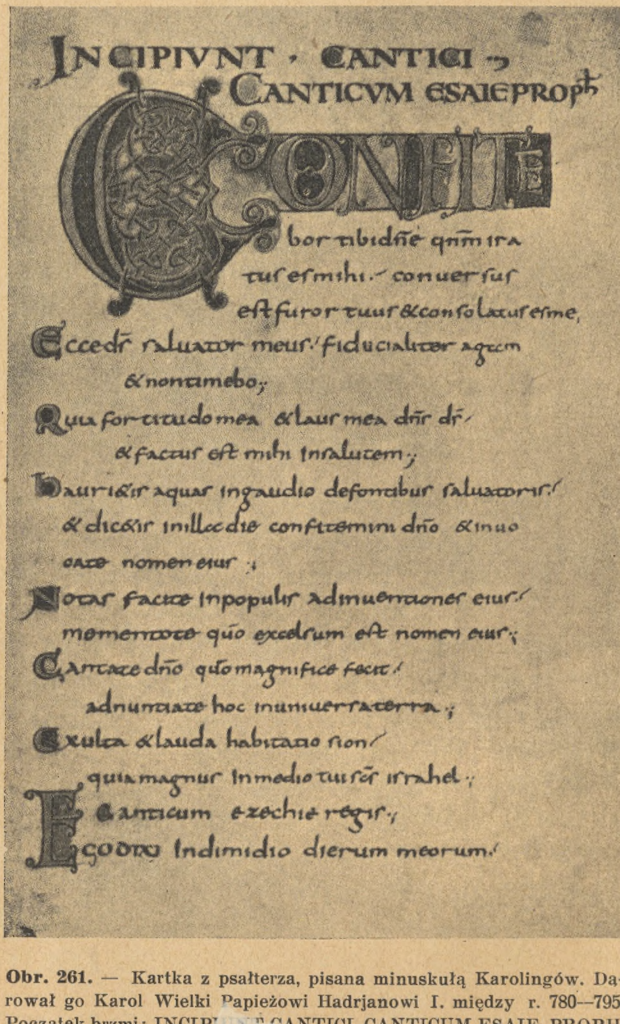


Obr. 260. — Pismo zwane uncjałem. Powstało w pierwszych wiekach po Chr.

Obrazy nieliczne. Freski były częste. Zostało ich niewiele. W apsydzie i na ścianach chóru widzieć można postać Chrystusa z księgą, w otoczeniu apostołów i aniołów. Do tego bogate ornamenty. Postacie płaskie, fałdy znaczone schematycznie kreskami.

Zgoła inaczej rozwinął się styl romański we Włoszech, niż na Północy. W Pizie stoi za miastem na osob-

ności olbrzymia, poziomemi pasami ciemnego i białego marmuru pstra katedra; obok niej, sławna wieża, dzwonnica, która się przy budowie pochyliła przypadkiem i tak



Obr. 261. — Kartka z psałterza, pisana minuskułą Karolingów. Darował go Karol Wielki Papieżowi Hadrjanowi I. między r. 780—795. Początek brzmi: INCIPIUNT CANTICI CANTICUM ESAIE PROPH. CONFITEbor tibi domine, quoniam iratus es mihi. Conuersus est furor tuus et consolatus es me. Ecce dominus salvator meus. Fiducialiter agam et non timebo.

już została do dziś, a niedaleko ogromna, okrągła, kopulasta świątynia, t. zw. Chrzcielnica, z ozdobami już gotyckiemi. (Obr. 266 i 267.) Wszystkie trzy gmachy obie-

gają w kilku piętrach rytmiczne rzędy smukłych kolumn, powiązanych łukami. W katedrze ściana frontowa najbogatsza w ten rodzaj ozdoby. Parter Chrzcielnicy i katedry obiegają wysokie półkolumny, stojące rzędem na powierzchni muru tylko dla parady. Dachy mało strome, pamiętają jeszcze frontony świątyń starożytnych; trudno im odstąpić od kąta rozwartego. Rzeźby na kazalnicy w środku pamiętają nagrobki rzymskie. Kopuła Chrzcielnicy umocniona żebrami. Portale, bardzo proste, nie różnią się od reszty arkad i słupów obiegających gmach naokoło. Rzędy arkad przypominają rzymskie Koloseum, tylko trzony słupów zeszczuplały a wyrosły im głowice. Rzymski duch wieje również z widocznego przerostu elementów pozornych. Ten cały bardzo misterny, piętrowy układ kolumn i łuków nie trzyma murów katedry, tylko ją zdobi z frontu, dostawiony, dolepiony, dodany, jak uroczysta suknia do ciała. Aby się mówiło, że tu trzeba coś bardzo podpierać i tej robocie nie da rady byle kto; tu potrzeba dziesiątków słupów w pięciu rzędach, bo trzeba dojść pod sam szczyt gmachu! A poco? Aby trzymać gzyms i trzy rzeźby jako naszczytniki? Gzyms byłby leżał i tak na szczycie muru spokojnie. Ale nie byłoby wtedy ceremonji. Bez tego pierwiastka teatralnego, bez retoryki, nie umiał się obchodzić architekt gmachów pizańskich. Przytem gmach nawet się nie wstydzi tego, że coś udaje. Przecież tylko przednia fasada posiada tyle służby — ściany boczne pokazują, że mogło się obejść i bez tego — wystarczają im na parterze i na drugiem



Obr. 262. — Stroje z czasów pierwszych wojen krzyżowych, wkładane przez głowę.

piętrze naklejone na powierzchni muru dyskretne półkolumny i łuki, ledwie zaznaczone.

Romańskie składniki zawiera sławny kościół św. Marka w Wenecji. (Obr. 268.) Zaczęto go budować z cegły na krzyżu greckim w r. 1094. W sto lat później okryto go marmurami. Pięć romańskich portali świeci ogromnemi mozaikami w słońcu. Dzisiejsze mozaiki są, co prawda, późniejsze. Na półkolistych łukach fasady czternasty wiek nasadził jeszcze ostre łuki na dodatek, w kształcie oślich grzbietów, nad arkadą portalu głównego stoją cztery starożytne konie w pozłacanym bronzie, zrabowane w Konstantynopolu, dokąd przyjechały kiedyś z Rzymu. Tam musiały zdobić jakiś łuk triumfalny. Za Napoleona były już i w Paryżu, ale wróciły na miejsce niedługo. Wnętrze lśni marmurami barwnemi i mozaiką — półromańszczyzna a przeważnie Bizancjum. Był przecież czas, kiedy Doża wenecki zasiadał na tronie Konstantyna.



Obr. 263. — Nawiedzenie Matki Boskiej z tympanonu w portalu katedry w Chartres. Około r. 1150.

Potrzeba bogactwa, barwy, złota, obfitości drobiazgów cechuje nawet tanią biżuterję wenecką, którą do niedawna wypadało przywozić stamtąd na pamiątkę. Dziś ją za grosze można dostać nietylko na moście Rialto na miejscu, ale w każdem większem mieście, w całej Europie.

Pięć kopuł na gmachu, a girlandy ornamentów błyszczą bielą, różem, błękitem i złotem i nadają budowli charakter wschodni. W XIX wieku jeszcze kościół św. Marka uchodził za nieporównany cud świata. Taki drogocenny i taki niebywały i taki barwny. Zapewne. Kiedy

na jego składniki patrzeć i dochodzić, skąd to i skąd tamto i gdzie zginęło owo, widać, jak bezwzględnymi zdobywcami byli Wenecjanie i jak szli za przykładem dawnych Rzymian, strojąc się w materjał zdobyczny — tylko tamci łupili Korynt i Ateny — ci już tylko Bizancjum.

Na Sycylji, w Palermo miesza się styl romański z arabskim. Mozaiki, dużo złota i sklepienia stalaktytowe razem. (Obr. 269.)

[1]) W Polsce — trzeba pamiętać, że to były pierwsze czasy naszej kultury europejskiej. Jeszcze mało było miast w naszym kraju. Gęste lasy, bagna, łany i nieliczne drewniane osiedla nad rzekami. W zapadłych kątach borów stały jeszcze drewniane gontyny Świętowita. Drewniane palisady broniły grodzisk książęcych. Na Wawelu nie było dzisiejszego zamku. Ludzi z okolicznych chat musiała zadziwiać w wieku X mała, okrągła budowla kamienna na wzgórzu wawelskiem. To kościółek pod wezwaniem — wtedy Matki Boskiej — później zwany kościołem św. Feliksa i Adaukta. Odkopany w r. 1917 przy rozbieraniu dawnych kuchni królewskich, w których był utonął na długie wieki. Mały dziwny budynek. (Obr. 270.) Obcy ludzie go stawiali z małych, płaskawych kawałków kamienia łupanego. To nie jest robota kamieniarska. Bryły poszczególne tylko z grubsza pasują do siebie. Założenie centralne. Do walca głównej nawy przyparte cztery półokrągłe apsydy. Wąskie okienka wpuszczały skąpe światło do środka, kopułka przykrywała nawę główną, nad apsydami niższe cztery półkopułki czyli konchy. Widocznie, robił to ktoś,



Obr. 264. — Głowa Chrystusa. Bronz z wieku XI-go.

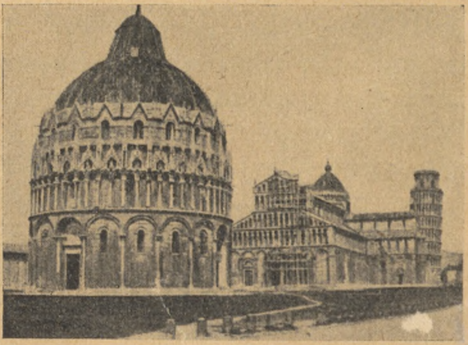
[1]) Zob. pracę Szydłowskiego, za którą tutaj idziemy p. t. Pomniki architektury epoki Piastowskiej. Kraków 1928.



Obr. 265. — Aniołowie i djabły ważą dusze w Sądzie Ostatecznym na tympanonie katedry w Autun. Budowana między rokiem 1119—1132.

kto widział gmachy bizantyńskie i nawykł do tego stylu. Może jacyś misjonarze z państwa wielkomorawskiego, może ktoś z Czech, kto był w Rawennie. Nie wiadomo. W każdym razie jakimś dalekim, zapomnianym, arystokratycznym prapradziadem tego kościółka jest jednak Panteon i kościół św. Zofji. Gdy go stawiano, jeszcze nas próbowali wytępić margrabiowie brandenburscy z ramienia cesarza rzymskiego Ottona I-go i jeszcze się nie był przemyślny Mieszko I poddał Biskupowi Rzymskiemu, co nas uratowało w r. 966-ym.

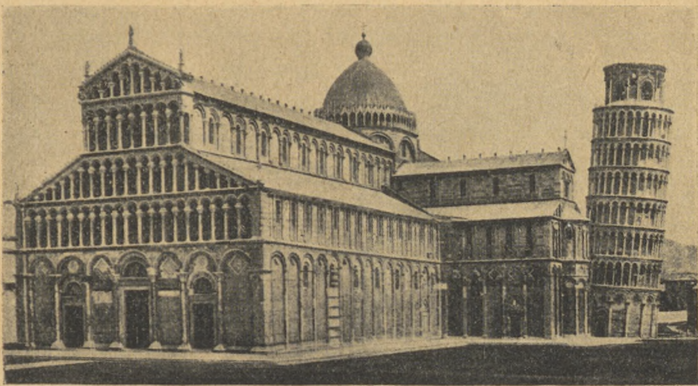
Z wieku jedenastego i dwunastego mamy już długi szereg zabytków romańskich po miastach i po wsiach. Poprawiane nieraz później i uzupełniane kościółki noszą przeważnie blaszane hełmy na wieżach z wieku XVIII, ale ich okna okrągło zwieńczone, arkadkowe fryzy pod dachami, portale, kolumny, krypty, apsydy mówią o żywym związku Polski z Zachodem Europy już w tych czasach. Z dawnej, choć nie pierwszej, katedry na Wawelu, którą stawiał Bolesław Krzywousty, dochowała się piękna krypta św. Leonarda, miejsce naszych grobów kró-



Obr. 266. — Chrzcielnica, katedra i pochyła wieża w Pizie.

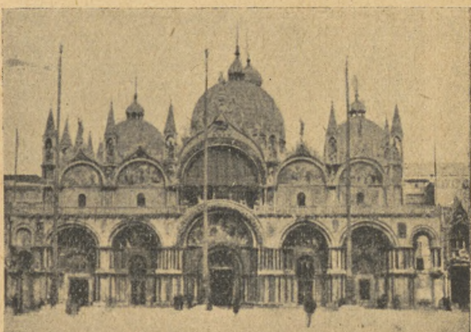
lewskich. Jej architekt może przyjechał z Leodjum — może z Kolonji nad Renem. Nie wiadomo.

Przy ulicy Grodzkiej w Krakowie stoi zamczysty, romański kościół św. Andrzeja, który się oparł strzałom



Obr. 267. — Katedra w Pizie z bliska.

i żagwiom tatarskim za Bolesława Wstydliwego. (Zob. obr. 271.) Ośmioboczne ma wieże, parzyste okienka sklepione, przedzielone słupkiem o spłaszczonej głowicy. Na ścianach wież skromnie zaznaczone ślepe framugi jako ozdoba. Pod dachem nawy obiega ściany fryz arkadkowy.



Obr. 268. — Kościół św. Marka w Wenecji

Tradycja przypisuje Piotrowi Włostowiczowi Duninowi ufundowanie 77 kościołów w Polsce w w. XII. Tradycja niepewna, jeżeli idzie o osobę fundatora, ale napewne powstało w tym wieku w Polsce wiele kościółków jednonawowych z apsydą — po wsiach, po miastach i przy zamkach książęcych. Niezawsze znajdzie się jakiś gzyms lub cokół na ich murach, niezawsze był i rzeźbiarz pod ręką, więc kapitele i tympanony nieodrazu wychodziły doskonale np. w Wysocicach. (Obr. 272.) Za to w wieku XIII u Cystersów np. w Sule-

jowie, (obr. 273 i 274), lub w Wąchocku mamy kolumny i sklepienia, którychby się wcale nie wstydziły współczesne katedry francuskie i niemieckie. (Obr. 275 i 276.) Cóż dopiero ceglany kościół św. Jakóba w Sandomierzu z pierwszej połowy XIII wieku! Przesklepione ma tylko prezbiterjum, ale portal w północnej nawie bocznej nie ustępuje portalom w reszcie Europy. (Obr. 277.) Podobnie: wnętrze i portal kościoła w Kościelcu pod Proszowicami. (Obr. 278.)



Obr. 269. — Wnętrze kaplicy pałacowej w Palermo.

W Niemczech styl romański przechodzi swój okres rozkwitu między rokiem 1100 a 1180. Od tego czasu liczy się tam okres przejściowy między romańszczyzną a gotykiem aż do r. 1250, kiedy styl gotycki już panuje tam wszechwładnie. W Polsce romańszczyzna rozkwita o kilkadziesiąt lat później i utrzymuje się kilkadziesiąt lat dłużej, niż gdzieindziej w Europie. Trudno. Nie było wtedy czasopism architektonicznych i reprodukcyj budowli, wznoszonych w krajach Zachodu, które się tysiąc lat wcześniej zetknęły z kulturą starożytnych.

VIII. GOTYK.

Krzyżowcom, którzy wracali z wypraw na Wschód, musiały się ciemnawe izby, kryte sklepieniami krzyżowemi, wydawać osobliwie ciemne, duszne i ciężkie w porównaniu z misterną konstrukcją i bogactwem architek-

ury arabskiej. Wąskie, ciężkie i niedość jasne i zbyt monotonne i zamało ozdobne musiały się wydawać też nawy kościołów romańskich mieszczanom, którzy się w tym okresie nadzwyczajnie zaczęli wzbogacać na handlu międzynarodowym. Miasta połączone w Związek hanzeatycki



Obr. 270. — Kościół św. Feliksa i Adaukta na Wawelu. Rekonstrukcja.



Obr. 271. — Kościół św. Andrzeja w Krakowie.

i Związek reński zaczęły być potęgą. Przestały się oglądać na zamki rycerzy i biskupów. Rycerze zresztą częścią wyginęli, częścią zubożeli podczas wypraw krzyżowych. Sztuka budownicza i rzemiosła budowlane przestały być wyłączną własnością zakonów. Świeccy architekci, kamieniarze i murarze wiążą się teraz w towarzystwa, zwane w Niemczech Bauhütten. Kształcą młodzież. Młodzi wędrują jako terminatorzy z miasta do miasta i z kraju do kraju, obserwują, notują, roznoszą światło. Sztuka i rzemiosło przechodzi do rąk świeckich, dziedziczy się z pokolenia na pokolenie i doskonali się coraz bardziej. Młodzi majstrowie sta-

rają się przejść swoich mistrzów i nowemi pomysłami odpowiedzieć nowym potrzebom czasu. Już nie klasztory, ale gminy miejskie współzawodniczą z sobą we wznoszeniu coraz wyższych, coraz bogatszych katedr. Potrzebie rozszerzenia i rozjaśnienia wnętrz światłem dziennem odpowiedział nowy styl, który zaczął zmieniać budowle romańskie we Francji już ok. r. 1140. Wtedy zaczyna się tam okres przejściowy pomiędzy romańszczyzną a gotykiem, który w sto lat później doprowadza do zupełnego zwycięstwa gotyku we Francji. Około r. 1200 zjawia się nowy styl w Anglji a w pięćdziesiąt lat później przychodzi do Niemiec, żeby tam swą epokę wczesną zamknąć około roku 1300, przejść okres rozkwitu w wieku czternastym i okres powolnego upadku ciągnąć aż do r. 1500.



Obr. 272. — Tympanon nad drzwiami kościoła w Wysocicach.



Obr. 273. — Portal kościoła Cystersów w Sulejowie.

1. Cechy zasadnicze gotyku.

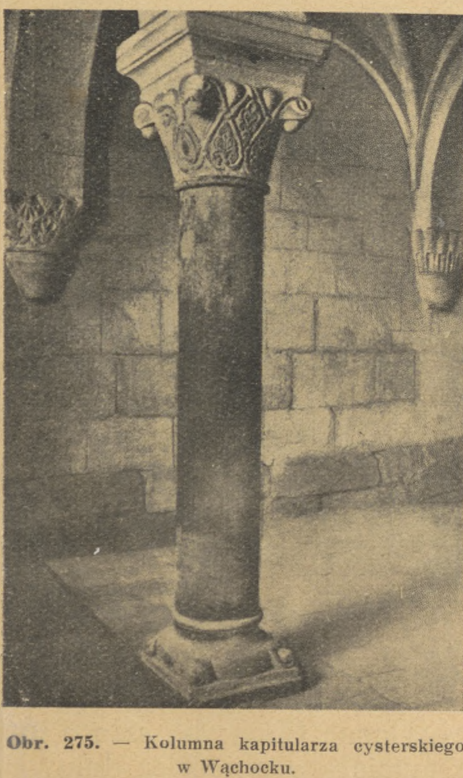
Już romański styl cechowała na Północy rzetelność — gotyk idzie w tym kierunku jeszcze dalej; wydobywa i akcentuje składniki architektoniczne pracujące naprawdę. Odsłania związki między częściami, które dźwigają i temi, które ciążą, przenosi ciężar stropu na podstawę jawnie i, oszczędzając materjału jaknajskrupulatniej, rozwiązuje coraz lepiej zadanie, które można sformułować tak: stworzyć z kamienia wnętrze możliwie



Obr. 274. — Kościół w Sulejowie od zachodu.

obszerne i jasne a dowolnie rozczłonkowane, o jaknajwyższym stropie, zużywając jak najmniej kamieni. Gotycka katedra nie jest wierszem lirycznym, jest przedewszystkiem rozwiązaniem zadania rachunkowego.

Do rozwiązania posłużyły majstrom cechowym z tego okresu następujące środki: ostry łuk, filar i żebra sklepień. Ostry łuk zjawiał się niekiedy tu i ówdzie już w architekturze romańskiej w południowej Francji, pospolity był w budowlach maurytańskich. Teraz zaczął wchodzić w modę powszechnie, bo dawał architektom większą swobodę niż łuk okrągły, romański. Podczas gdy dwa słupy stojące w oznaczonem oddaleniu można związać tylko jednym jedynym łukiem półokrągłym o wysokości równej połowie oddalenia między słupami — to ostrych łuków można na dwóch danych słupach postawić nieskończenie wiele. Każdy będzie sięgał do innej wysokości. Można więc wybrać sobie dowoli potrzebną ostrość łuków i dojść niemi tak wysoko, jak tego potrzeba. Można niemi wiązać i duże odstępy i małe i kwadratowe posadzki niemi nakrywać i

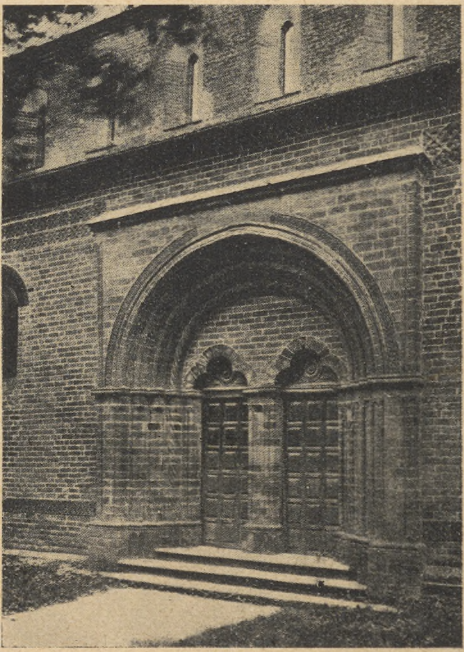


Obr. 275. — Kolumna kapitularza cysterskiego w Wąchocku.

prostokątne i wieloboczne. Następnie, łuk ostry nie tak mocno prze na zewnątrz jak okrągły, zaczem można go bezkarnie ustawiać na znacznie wyższych słupach. Nie rozwali ich na boki. Pod ostrołukami mogły zatem nawy boczne mieć tyle samo pól, co nawa główna a nie dwa razy więcej. Odpadł przymus trzymania się kwadratów za każdą cenę. Wnętrza mogły się posuwać wgłąb po prostokątach i łączyć się z wnętrzami wzniesionemi na wielobokach dowolnego kształtu. Filary rozgałęzione górą w mocne żebra przejmowały na siebie ciężar sklepienia i ściana okazała się zbędną. Filary rozstąpiły się teraz szerzej, niż w romańszczyźnie a na miejsce ścian przyszły ogromne, barwne okna między filarami. Okna zrazu jeszcze okrągło zwieńczone, później ostre. Jak w nowoczesnej, żelaznej architekturze hal dworcowych, odsłonił się sam szkielet samo rusztowanie, jakby je kto wypreparował z murów. Naga konstrukcja architektoniczna obrosła ornamentem. Konstrukcja i ozdoba zupełnie różna od starożytnej.



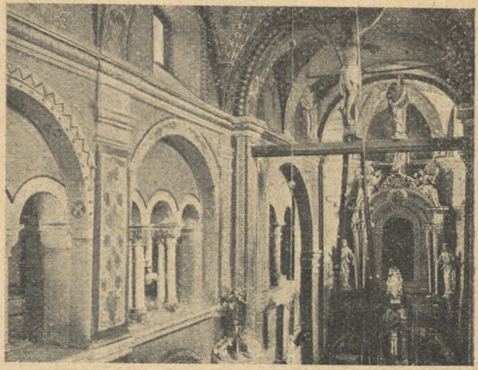
Obr. 276. — Kapitularz Cystersów w Wąchocku.



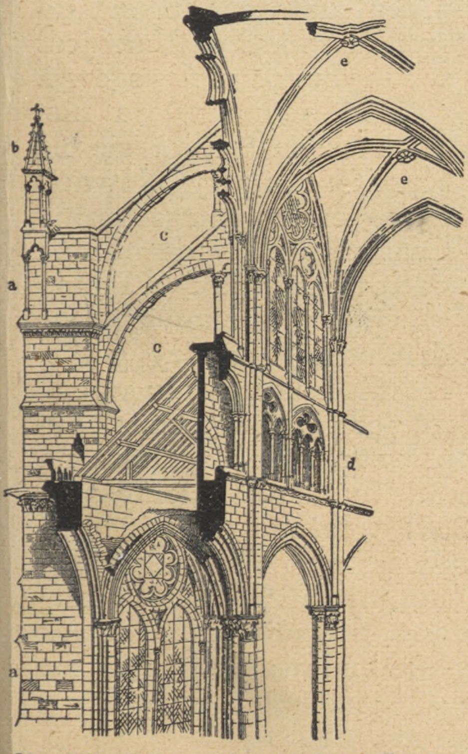
Obr. 277. — Boczny portal kościoła św. Jakóba w Sandomierzu.

Żeby ciśnienie stropu i dachu nawy głównej przenieść na dół nietylko przez jej własne filary, bo szło o to, żeby mogły być smukłe i nie musiały grubieć ku dołowi,

przerzucano teraz część ciężaru sklepienia nawy głównej daleko na zewnątrz poza ściany naw bocznych zapomocą t. zw. *łuków przyporowych* (arcs boutants), obr. 279 i 280, które od filarów nawy głównej biegły górą na zewnątrz ponad dachy naw bocznych, aby się zeprzeć na domurowanych do ścian naw bocznych ciężkich przyporach czyli szkarpach albo *filarach przyporowych*. (Obr. 279.) Sklepienie nawy głównej stało wtedy nieraz, jak pająk, okrakiem na dalekich zewnętrznych *przyporach* (Strebepfeiler, contrefort), a filary we wnętrzu kościoła były tem samem w znacznej części odciążone. Filary przyporowe aby się nie rozpaść pod ciśnieniem sklepienia i łuków przyporowych na zewnątrz były obciążane strzelistemi wieżyczkami; one się nazywały *fiale*, iglice (pinacle). Każda fiala składała się z trzonu i stromego daszka (Riese). Pod nim krył się nierzadko posążek świętego wpuszczony w ażurowy trzon fiali, zamieniony w cztery słupki narożne. (Obr. 279, 281 i nast.)



Obr. 278. — Wnętrze kościoła romańskiego w Kościelcu. Na tęczy krucyfiks. Malowanie świeże.



Obr. 279. — Budwa kościoła gotyckiego. (Katedra w Amiens.)

2. Budowa zewnętrzna.

Kościół gotycki robi na pierwszy rzut oka wrażenie jakiejś olbrzymiej niesłycha-

nie zawiłej, choć prawidłowej strzelistości. (Obr. 282 i 287.) Jakby kominy skalne obrosłe świerkami, ale nie byle jak, nie przypadkowo tu i ówdzie, tylko symetrycznie i piętrami. Stałe kąty załomów, długie piony, ostre szczyty, jakby grupa olbrzymich kryształów, zbyt wielka i zbyt bogata, żeby ją ogarnąć okiem od jednego spojrzenia w całości i w szczegółach. Człowiek się gubi patrząc, choć czuje, że jakieś prawo rządzi tym nadmiarem składników.

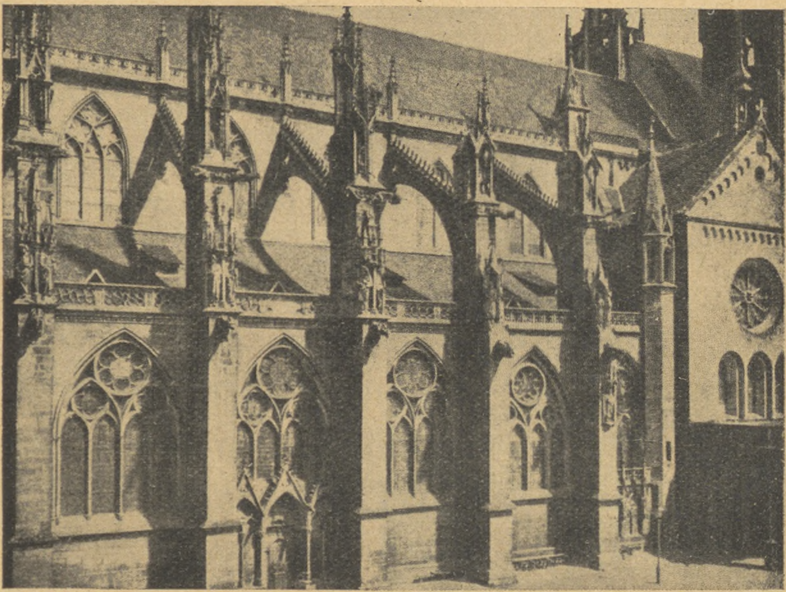


Obr. 280. — Łuki przyporowe. Mont St. Michel.

Całość zbudowana na krzyżu łacińskim. Z przodu do głównej nawy przyparte dwie olbrzymie, szpiczaste wieże. Jeżeli jedna tylko, wtedy ta jedna rozpoczyna nawę główną i przez nią wchodzi się do środka gmachu. Tak jest we Fryburgu w Brysgowji. Czasem jedna wieża niedokończona urywa się na wysokości nawy głównej. Tak jest w Strassburgu. Czasem jedna nieco inna od drugiej, jak u Panny Marji w Krakowie. Nic dziwnego. Katedry gotyckie nie powstawały w ciągu jednego pokolenia. Budowano je wiekami i niezawsze starczyło środków na doprowadzenie planu do końca. Kamień węgielny pod katedrę kolońską (obr. 282 i 283) położono w r. 1248 — kiedy u nas Kraków leżał w zgliszczach po napadzie Tatarów. Dopiero w 1323 ukończono jej chór — więc w czasach króla Łokietka. Budowano powoli dalej aż do wieku XVI. Wtedy ustało wszelkie budowanie w związku z zamieszkami na tle Reformacji, niedokończona budowla stała odłogiem przez czas wojny trzydziestoletniej, i później — dopiero w XIX wieku — skończono ją wedle sta-

rych planów, kiedy w modzie była romantyczna tęsknota za wiekami średnimi a urodzony we Francji styl gotycki wydawał się po tej stronie Renu najwyższym wyrazem ducha niemieckiego.

Gmach stoi na wyraźnym cokole, uwieńczonym spadzisto. Wyżej, pod oknami, gzyms pochyły odrzuca wodę deszczową od gmachu — podkrojony głębokim wklęskiem. Górą, jeżeli gdzieś widać skrawek ściany, widać i jej gzyms wieńczący, bogatszy od dolnego, również skośnie



Obr. 281. — Fragment katedry we Fryburgu w Brysgowji.

pochylony w dół. Nad nim rynna z kamienia zbiera deszcz a wodę wypluwają daleko na zewnątrz sterczące rury, ukryte w ciele strasznych zwierząt o potwornych kształtach. To t. zw. p l w a c z e (Wasserspeier, gargouille). Obr. 286.

P o r t a l e.

Do wnętrza prowadzą zwykle trzy olbrzymie portale, zwieńczone systemami łuków ostrych. Portale występują z lica gmachu ku przodowi. Zyskują przez to głębię. (Obr. 283, 284 i 285.) Trzeba pod ich sklepieniem przejść dobrych kilka kroków, nim się wejdzie w drzwi. Widać

wtedy na filarkach i kolumienkach z kapitelami stojące po obu stronach wnętrza portalu dwa rzędy wyprostowanych świętych; mają baldachimy rzeźbione nad głowami i strzeliste pasy rzeźb, obiegające rzędami ostre łuki górą. Tympanon nad górnym poziomem drzwi wypełniają poziome rzędy płaskorzeźb religijnych. Drzwi nieraz przedzielone słupem z figurą świętego na konsoli. To wyraźna oś symetrji głównego portalu i całego gmachu. Na łukach portalu wsparta, podobnie jak i na łukach okien umieszczona, wimperga (gâble, pignon ajouré) t. j. ostrokątna, płaska, ażurowa, ornamentami lub figurami urozmaicona ozdoba. (Obr. 283.) Po spadzistości jej dwóch krawędzi pełzają rytmicznie garbate, esowate listki, t. zw. kraby. Jej szczyt wieńczy kwiaton (Kreuzblume, fleuron) stylizowana niby lilja niby kielich czterolistny o esowato wyginanej sylwecie na wielościennej łodydze z gzymsikiem. (Obr. 287 i 288.) Taka sama lilja stanowi zakończenie wież u góry, zakończenie licznych wimperg i fial, któremi się gmach jeży, jak las szpilkowy. Takie same kraby pełzają wszędzie po jego ukosach, po żebrach dachów na wieżach, po daszkach fial, po małych wimpergach górą. Żadnej linji pogłaskać nie można. Nad środkowym portalem a bywa i nad portalami nawy poprzecznej olbrzymie okno ostrołukowe albo koliste t. zw. różyca. W katedrze strassburskiej ma to okrągłe okno frontowe 14 m średnicy. Zawsze niesłychanie bogaty ornament. W katedrze Notre Dame w Paryżu 13 m. (Obr. 290 i 305.)



Obr. 282. — Katedra w Kolonji.

Wieże.

Obok portalu głównego wznoszą się po obu stronach dwie potężne wieże. U dołu graniaste, czworoboczne — przechodzą górą w przekrój ośmioboczny. Ale nie dojrzysz nieraz ścian tego czworogranu dołem, bo pionowe krawędzie wież umacniają dostawione w kierunku przekątni lub boków kwadratu potężne filary przyporowe, cofające się ku górze piętrami w głąb a co piętro wieńczone fialami, gzymsikami, wimpergami aż pod ażurowy dach z kamiennej koronki. Wysokie trójkątne pola mię-

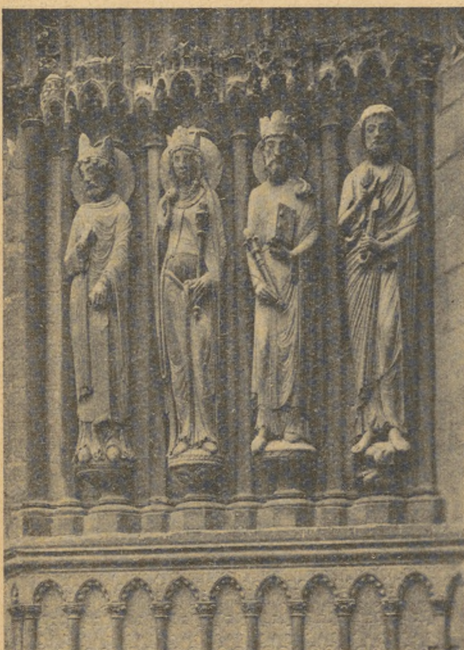


Obr. 283. — Portal główny katedry kolońskiej.

dzy ośmioma żebrami dachu wypełniają niesłychanie zróżnicowane, promieniste ornamenty z kół i łuków, kute w kamieniu na przestrzał czyli t. zw. maswerki, po polsku zwane też różycowaniem lub rozetowaniem. Początkowo to otwory czysto geometryczne — w gotyku późnym układają się esowato w grupy jakby pęcherzy rybich i cechują okres stylu zwany we Francji gotykiem płomienistym (flamboyant). (Obr. 289 i 290.)

W gotyku francuskim i w angielskim często niema wcale stromych dachów. Wieże są jakby obcięte poziomo. (Obr. 304.) Ściany wież przebite olbrzymiemi, strzelistemi oknami. One wskazują piętra, są umieszczone na jednakiej wysokości. Ich wimpergi sięgają do równego poziomu.

Okna pionowemi laskami dzielone na trzy lub na cztery ostrołukowe okna węższe. Wolne miejsce pod wielkim łukiem całego okna a nad ostrołukami wąskich okien składowych urozmaicają różycowania zczasem coraz bardziej zawiłe. Ściana rozpadła się na olbrzymi snop filarów, filarków i wieżyczek, sięgający w katedrze kolońskiej do 157 m wysokości, w Strassburgu do 142 m, w Wiedniu na kościele św. Szczepana do 136 m, w Ulmie do 151 m. Wysokości, jak dla kamiennej budowli, tak przejrzystej i lekkiej, zawrotne. Na skrzyżowaniu naw, tam gdzie stała w czasach stylu romańskiego środkowa wieża z kopułą, tu została tylko smukła sygnaturka.



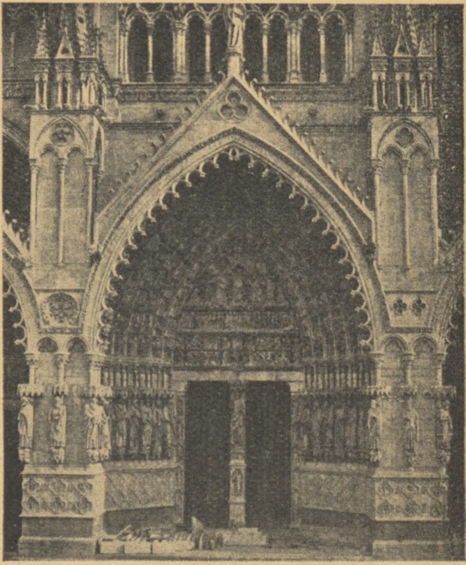
Obr. 284. — Figury w portalu kościoła Nôtre Dame w Paryżu. Porównaj postawę Colleoniego Verrocchia na obr. 378.

3. Wnętrza.

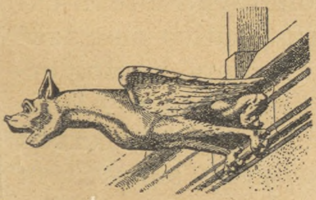
Z obu stron najszerszej nawy głównej biegną np. w Kolonji równym z nią krokiem po dwie jeszcze nawy boczne. Zatem mamy tam pięć naw podłużnych i trzy poprzeczne. (Obr. 291.) Chór siedmioboczny obiega wieniec kaplic w przedłużeniu naw podłużnych zewnętrznych. Krypty pod chórem niema żadnej. Strzeliste filary między nawami to pęki półwalcowatych albo trzy czwarte walca stanowiących służek, nałożonych na ośmioboczny lub kolisty trzon filaru, albo zrosłych zupełnie. (Obr. 292.) Rozbiegają się górą w łuki podłużne, poprzeczne i ukośne żebra sklepień. Do łuków podłużnych i poprzecznych biegną t. zw. stare służki — grubsze. Młodsze t. zn. cieńsze przechodzą w łuki skośne czyli żebra. (Obr. 293.) Żebra zrazu zdobne laskami okrągłemi. Zczasem laski przybierają przekrój gruszkowaty, w końcu wklęsły z obu

stron. (Obr. 295 i 296.) Pęki zbieżne łuków sklepiennych wspierają się niekiedy w nawach zewnętrznych na wmurowanych w ścianę ozdobnych wspornikach czyli konsolach.

Nad podłużnemi arkadami nawy głównej biegnie często poziomo wąski ganek, nieraz wycięty w grubości muru, ozdobiony arkadkami ostremi od wnętrza nawy, i nazywa się triforium. Nad nim dopiero duże okna. Dzielone laskami pionowemi na części, zdobne górą w maswerki, barwnemi szybami oszklone. To witraże. W ołowiane ramki oprawione małe szyby różnokolorowe układają się w bardzo liczne i często trudne do odcyfrowania obrazy figuralne, w napisy i ornamenty. Siatka maswerków w każdem oknie inna a w każdem bogata nad wyraz. Cedzi się przez nie skośnemi smugami kolorowe światło do wnętrza i barwami tęczy wydobywa z półmroku rzeźbione postacie świętych. One stoją wysoko równym rzędem na konsolach, uczepionych o filary; każda figura ma nad głową strzelisty baldachim z wieżyczką. (Obr. 297.)



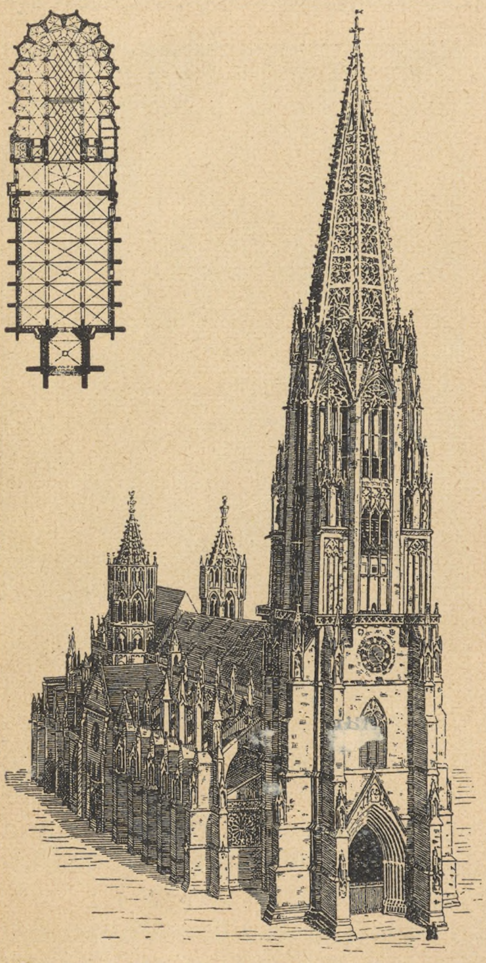
Obr. 285. — Portal katedry w Amiens.



Obr. 286. — Plwacz gotycki.

Filary mają wysokie cokoły u dołu. Służki wieńczą się u swoich szczytów głowicami, zrazu pączkowemi, później pękami ornamentów roślinnych, oddających dokładnie, ostro i kanciasto liście dębu, klonu, ostu, leszczyny, bluszczu, róży, winogradu. Od czasu świętego Franciszka z Assyżu przyroda miejscowa przestaje wydawać się państwem szatana — wolno jej wchodzić do kościołów. Pęk liści ma na głowicy kształt

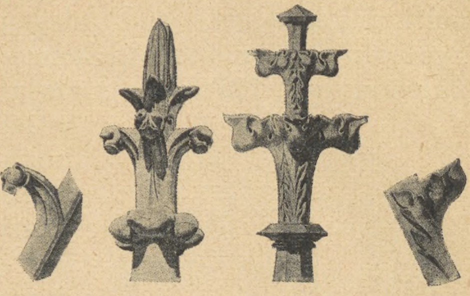
nieco podobny do kielicha, węższy dołem, rozszerzony górą. (Obr. 298 i 299.) Na kolorowych żebrach, połyskujących czerwienią i złotem, leżą niebieskie pola (żagle) sklepień, usiane złotemi gwiazdami. Żebra wiążą się u szczytu bogato rzeźbionemi kolorowemi zwornikami. Te wiszą nad posadzką na wysokości niekiedy czterdziestu a nawet czterdziestu sześciu metrów.



Obr. 287. — Katedra w Strassburgu.

Pomiędzy prezbiterjum a resztą nawy głównej wysoko umieszczony łuk poprzeczny wiąże ściany boczne i nazywa się tęczą. Na niej stoi olbrzymi krucyfiks, sięgający nieraz aż pod strop.

Wstępującego ogarnia w takiem wnętrzu zdumienie, czuje się mały, oszołomiony rozmiarem, barwami, obfitością pracowicie wykonanych szczegółów, prawidłowością biegu i rozkładu tylu różnych elementów, pionowym lotem całości. Przypomina się sześć tomów Summy teologicznej św. Tomasza z Akwinu. Bardzo długiego czasu potrzeba, żeby się w tym lesie regularnym zorjentować i zapoznać się z jego składnikami i z całością. Po obejrzeniu nigdy nie wiadomo, czyśmy obejrzeli wszystko, czy tylko część i czy ten szczegół, co przed nami teraz, był już tu gdzieś raz, czy też widzimy go poraz pierwszy. Do szczegółów katedry gotyckiej trzeba wracać wiele razy. Za trzecim i czwartym razem odkrywa się takie



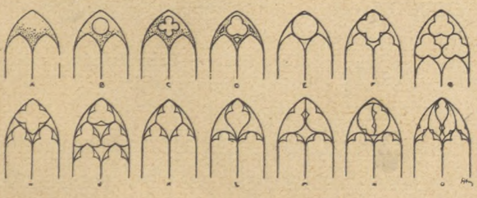
Obr. 288. — Wczesne i późne kwiatony i kraby gotyckie

rzeczy, jakich się przedtem wcale nie widziało. W zakątach gdzieś pochowane, albo i na samym froncie między innemi zgubione grupy humorystyczne, głowy i postacie zwierząt i mieszczan współczesnych, (obr. 300.) i samego architekta. Sceny, które nic wspólnego nie mają z przeznaczeniem kościoła. Kiedy Dante był starcem, właśnie podrastał Włoch Boccacio, sławny syn Francuski a ojciec prozy włoskiej, autor Dekamerona.

4. Budowle świeckie.

Oprócz kościelnej, rozwija się teraz różnorodna i bogata architektura świecka. Po obu stronach ciasnych, ciemnych, błotnistych i cuchnących uliczek stały wtedy domy o murach „pruskich" ułożonych z widocznego wiązania drewnianego, gdzie między belkami leżała cegła, obrzucona zaprawą murarską. (Obr. 301.) One mają wysokie, ostre szczyty, za niemi ogromne strychy i dachy strome. Na froncie zgrabne wykusze na rzeźbionych konsolach. Wewnątrz izb wykładanych wysoko drzewem powtarzają się ornamenty, znane z architektury kamiennej. Światło wpada do środka przez liczne małe, okrągłe szybki w wysokich oknach. Niby denka szklanek w ołowianych ramkach. Takie szybki nazywają się gomółkowe.

Ostre łuki zostały z tych czasów także w fortyfikacjach i bramach miejskich np. w Krakowie, w Rostoku, w Rothenburgu. Te budowle odznaczają się prostotą i celowością budowy. Grube mury uwieńczone obronną galerją na konsolach, najeżoną zębato blankami.(Obr. 302, 303.) Zachowały się arcybogate ratusze np. w Bruk-



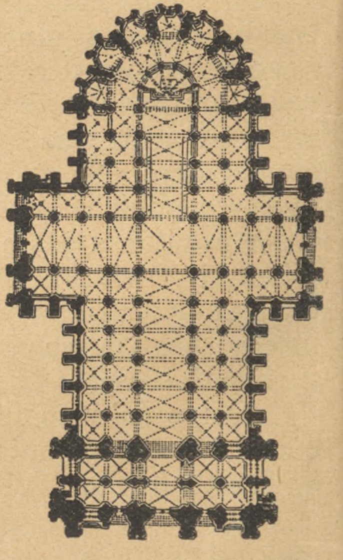
Obr. 289. — Rozwój rozetowania.

selli. Piękne sale rad miejskich np. w Gdańsku. Zamki rycerskie np. zamek krzyżacki w Malborgu (Marienburg) założony w 1276-ym. Działalność misyjną Rycerzy Niemieckich Zakonu N. M. Panny poznaliśmy dobrze na własnej skórze. W dolnym refektarzu zamku wachlarzowate sklepienie wspiera się na trzech tylko granitowych słupach. (Obr. 302 i 303.) W górnych refektarzach W. Mistrzów sklepienie podpiera tylko jeden słup na środku sali. Podobnie, jak w kościele św. Krzyża w Krakowie, albo w sali Łokietka i Kazimierza Wielkiego na Wawelu.



Obr. 290. — Okrągłe okno w stylu późnego gotyku.

W Anglji przyjmuje się gotyk już w roku 1200 i zrazu zostawia jeszcze kolumny romańskie pod ostremi łukami. To styl t. zw. normandzki. Później wyrabia się tam miejscowa odmiana gotyku. Nie lubią tam wież szpiczastych, ściany zdobią motywami pionowemi (perpendicular style) a wieże kończą poziomo, podobnie jak to było często w gotyku francuskim. Bardzo długa nawa podłużna, zawsze trójnawowa, jest dość niska. Katedra w Salisbury ma tylko 25 m. wysokości przy 140 m. długości. Dwie oddzielne nawy poprzeczne. Prezbiterjum kończy się apsydą romańską. Obok zwykłego łuku ostrego, występuje tu często t. zw. ośli grzbiet i przypłaszczony łuk Tudorów a później spłaszczony liść koniczyny. (Obr. 306.) Nadzwyczaj misterne, bogate sklepienie zamkowej kaplicy św. Jerzego w Windsorze przedstawia obr. 307.

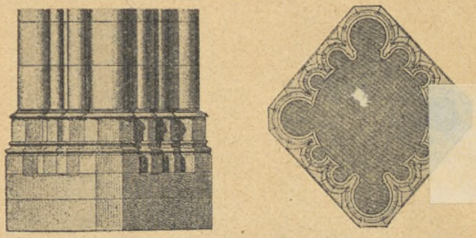


Obr. 291. — Plan katedry w Kolonji.

W Hiszpanji wytworzyła się osobliwa mieszanina stylu maurytańskiego z gotyckim. Potrzeba wielkiego bogactwa ornamentów znaczy wszędzie ślady Arabów.

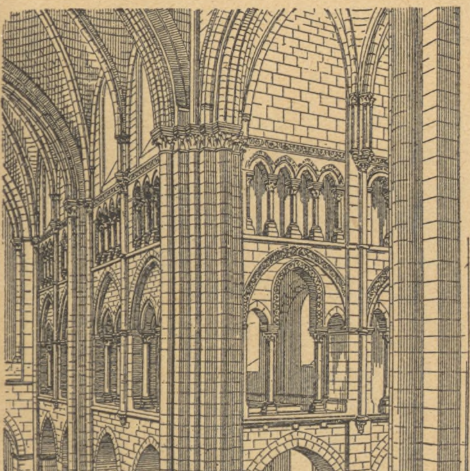
5. Gotyk w Italji.

We Włoszech nigdy ten styl, tak bardzo obcy duchowi kultury klasycznej, nie zapuścił korzeni na dobre. Kiedy go mistrzowie francuscy i niemieccy przenieśli do północnej Italji, zasymilował się prędko do śladów tradycji klasycznej. Tak powstały dziwne katedry Medjolanu i Florencji (obr. 308 — 311), kościoły w Bolonji, Sienie, Wenecji i Orwieto, po których na pierwszy rzut oka poznać mieszańców.

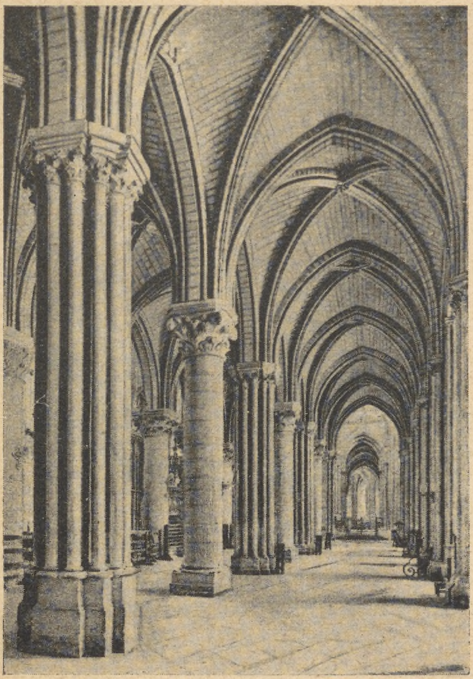


Obr. 292. — Fragment filaru gotyckiego i jego rzut poziomy. Kolonja.

Gmachy wznoszone pod wpływem gotyku w Italji nie wyzbyły się nigdy przewagi wymiarów poziomych. Wprowadzono tu i ówdzie ostrę łuki, zostawiając nieraz w oknach górnych głównej nawy kształt okrągły, wprowadzono na fasadach olbrzymie różyce i występujące naprzód portale, ale nisze dla posągów robiono szersze, wież nie włączano do głównego gmachu. Zostały podawnemu osobno, obok kościoła, ścian też nie usunięto na rzecz filarów i okien. Zbyt trudno było pozbyć się powierzchni płaskich, które można



Obr. 293. — Wnętrze katedry w Limburgu.

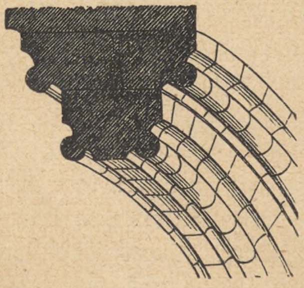


Obr. 294. — Nawa boczna kościoła Nôtre Dame w Paryżu.

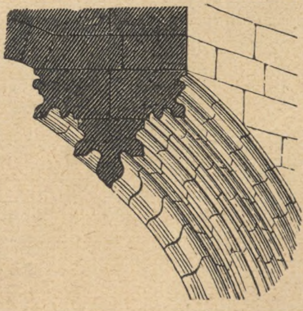
było zamalować freskami. Malowano też freski, gdzie się dało.

Katedra florencka zaczęta w 1296 jest cała w pasy z prostokątów ciemnego i jasnego marmuru na przemian — podobnie jak smukła dzwonnica obok. Nie zyskuje na tem. Medjolańska, zaczęta w 1386 a dokończona dopiero w 1577 i odnawiana w czasach napoleońskich, celuje w niebo setkami wieżyczek i posągów wykutych w białym marmurze, a leży szeroko, jak olbrzymia kwoka; nie zrezygnowała z rozwartego kąta u szczytu.

W Wenecji gotyk miesza się ze stylem maurytańskim. I tak w Pałacu Dożów (obr. 312), biegnie dołem powolny rytm białej kolumnady z niskich okrągłych słupów. Ich potężne głowice bawią oko zbliska rozmaitością fantastycznych kombinacyj z liści gotyckich, z głów i postaci ludzkich, podobnie jak w Sukiennicach w Krakowie; nad niemi rząd ostrych łuków aż po gzyms pierwszy i balustradę. Pierw-

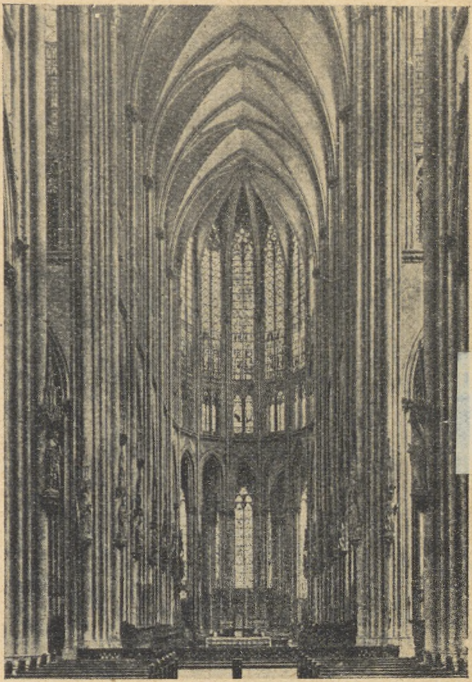


Obr. 295. — Przekrój żebra gotyckiego (Nôtre Dame.)



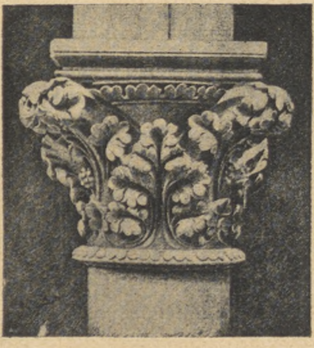
Obr. 296. — Profil żebra z katedry w Nevers.

sze piętro obiega dwa razy szybszy rytm kolumienek smukłych, powiązanych łuczkami o linji oślego grzbietu, nad tem rząd maswerków przebitych otworami czterolistnemi, a dopiero nad tą koronką gotycką pełna, gładka ściana, zdobiona płasko sposobem arabskim zapomocą krzyżujących się w skośną kratę pasów i kwadratów różowego i białego marmuru. Na tem tle wschodniem siedm olbrzymich szerokich okien ostrołukowych. Podobnie w starych pałacach nad Kanałem Wielkim np. w Ca' d'Oro lub Palazzo Desdemona mieszają się i zlewają w oryginalną miejscową całość pierwiastki wschodnie i gotyckie. (Obr. 313 i 314.)

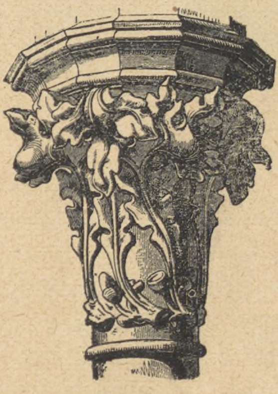


Obr. 297. — Chór katedry w Kolonji.

Nazwa gotyku powstała w Italji. Użył jej poraz pierwszy w wieku XVI historyk sztuki Giorgio Vasari w zamiarze pogardliwym, na oznaczenie barbarzyńskiego

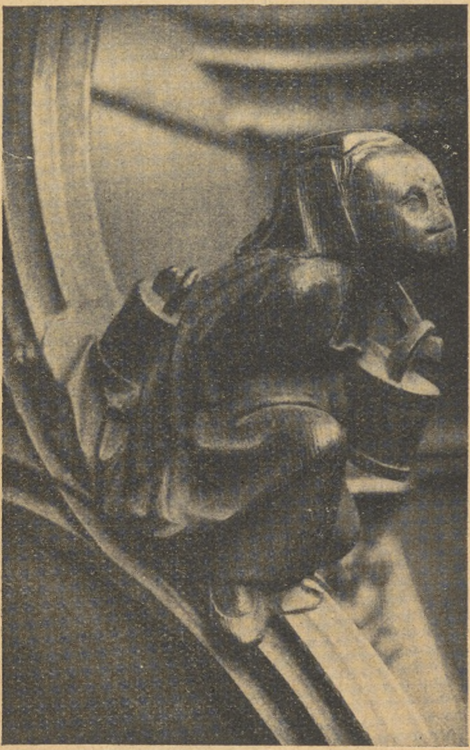


Obr. 298. — Głowica gotycka z Laon.



Obr. 299. — Głowica w stylu późnego gotyku.

stylu, który nie ma nic wspólnego z tradycją sztuki starożytnej. Ciekawe, co go mogło tak razić w arcydziełach architektury gotyckiej. Niewątpliwie: nadmiar pewien, pewien brak tchu, nieopanowanie i nadmierna zawiłość form. Jeszcze wyżej i jeszcze. Jeszcze ze cztery wimpergi i jeszcze fiale i jeszcze maswerki i jeszcze nowe fiale — prawie że bez końca. W bogactwie form oko się gubi i uderzone ogromem nie wie, co właściwie widzi, ile tego jest i co do czego prowadzi. Jak w fabule Pieśni o Nibelungach, jak później w wielogłosowych utworach Wagnera, jak w pismach Kanta, jak w matejkowskim Grunwaldzie. Tam niema gdzie spocząć i to wszystko nie jest dość proste i jasne, jak na gust ludzi o typie starożytnym.



Obr. 300. — Nosiwoda na stallach kościoła w Amiens.

6. Gotyk ceglany.

W Północnej Europie, gdzie brakło kamienia ciosowego, a także w Lombardji i nad dolnym Renem wznoszono kościoły gotyckie z czerwonej cegły, niekrytej tynkiem. Okna były w nich węższe, pasy ornamentów wykonane w prasowanej cegle t. zw. kształtówce, powierzchnia zdobiona nieraz barwną polewą, ściany szczytowe zazębione górą schodkowato, nie było łuków przyporowych, szkarpy przy ścianach zewnętrznych dość proste w kształcie, cały gmach spokojniejszy, mniej zróżnicowany z zewnątrz. Takie kościoły i gmachy świeckie zachowały się doskonale w Lubece, w Gdańsku, w Toruniu, do nich należy większość naszych zabytków z tej epoki.

Polski gotyk.

Nasze budowle gotyckie odznaczają się prostszemi formami, niż francuskie i niemieckie. Tylko trzy mamy w nich nawy podłużne, bez wieńca kaplic na obwodzie prezbiterrjum. Filary najczęściej nieprofilowane, rzeźb mało. Arkady topią się poprostu w trzonach filarów, jakby wnikały do ich wnętrza. Kraciasto przenikają się po rogach laski węgarów okiennych, oplecione wstęgami. W kościołach franciszkańskich i dominikańskich kamień zjawia się tylko w ramach drzwi i okien, w filarach i żebrach sklepień. Zresztą cegła. Tak buduje Kraków.



Obr. 301. — Domy z wieku XV-go w Rouen.

Przejściowy styl między romańszczyzną a gotykiem liczą u nas od r. 1252 a 1330. W roku 1320 zaczęto na gotyk przerabiać katedrę na Wawelu. Skończono ją w drugiej połowie w. XIV. Jeszcze nie w tej postaci, jaką dzisiaj widzimy. Zastosowano w niej w kilku miejscach łuki przyporowe.

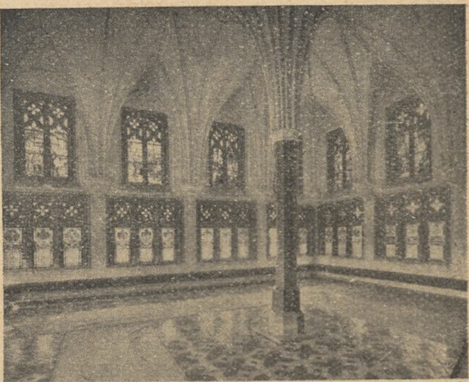
W kościele Marjackim (obr. 315, 316, 319, 320) mamy środkową nawę dwa razy wyższą od bocznych, budowlę wyprowadzoną w cegle z wyjątkiem filarów, arkad, żeber, węgarów, laskowań okiennych, gzymsów i zakończeń na szkarpach. Te są z kamienia. Hełmy wież drewniane. Na jednej wieniec małych baszt obitych blachą naśladuje fortyfikacje współczesne. Piękna polichromja Jana Matejki zdobi wnętrze dopiero od kilkudziesięciu lat. Z ołtarzów tylko znakomicie odrestaurowany złocisty ołtarz

Wita Stwosza (obr. 320) jest pamiątką pierwotnego kościoła. Inne, podobnie jak ołtarze katedry wawelskiej, pochodzą dopiero z w. XVIII. Piękne okazy późnego gotyku mamy, oprócz innych, w krakowskim kościele Bożego Ciała, św. Katarzyny, (obr. 321), lub w dziedzińcu Bibljoteki Jagiellońskiej.



Obr. 302. — Refektarz w Malborgu.

W Wilnie stoi bardzo interesujący i sławny zabytek późnego gotyku w cegle już z początku wieku XVI: kościół św. Anny. (Obr. 322.) Symetryczny, strzelisty, zgrabny i bardzo misternie ma przeprowadzone esowate łuki w fasadzie. Tak śmiało i fantastycznie wiązane, jakby je nie z cegły pobudowano, ale powyginano z drutów. Podobnie w sławnem norymberskiem cyborjum Adama Krafta, z okresu upadku gotyku, (obr. 323), gdzie szczyt wieżyczki zakręca się, jak pastorał — autor chciał pokazać, że z kamienia potrafi wykonywać formy bardzo niepodobne do kamiennych. Formy jakby cukiernicze, jakby paciorki przewlekane drutem i jawnie przeciwne naturze materjału. Dziś wolimy, żeby nas w ten sposób w błąd nie wprowadzano i chętniej patrzymy na prace, w których i autor jest szczery i materjał nie udaje innego. Popis zręczności rzemieślniczej, bogactwo i zawiłość form, poplątanych w esy, płomienie, pęcherze rybie, zaplatanie krętych, długich liści i lasek — to cechy charakterystyczne dla późniejszego gotyku z XV-go wieku. Warto jednak zobaczyć przepiękny podwórzec Bibljoteki

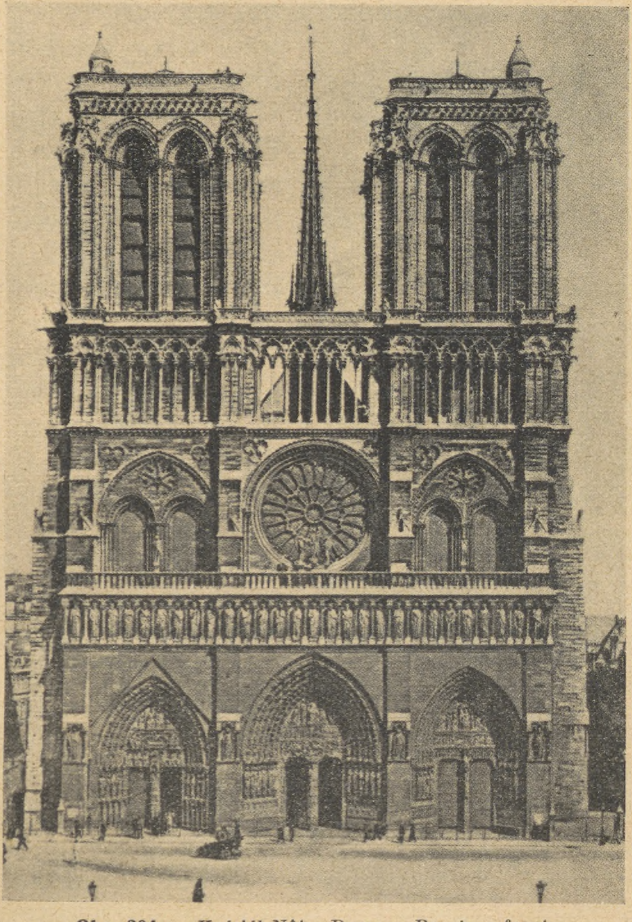


Obr. 303. — Refektarz Wielkich Mistrzów w Malborgu.

Jagiellońskiej w Krakowie. Jest prosty. (Obr. 324.) Jeszcze prostszy jest Barbakan i Brama Florjańska tamże. (Obr. 325 i 326.)

7. Rzeźba, Strój, Malarstwo i Pismo.

Figury świętych na konsolach budowli gotyckich mają już prawidłowe proporcje ciała i poprawną anatomję. Rzeźbione głęboko, każdy szczegół anatomiczny wydawał

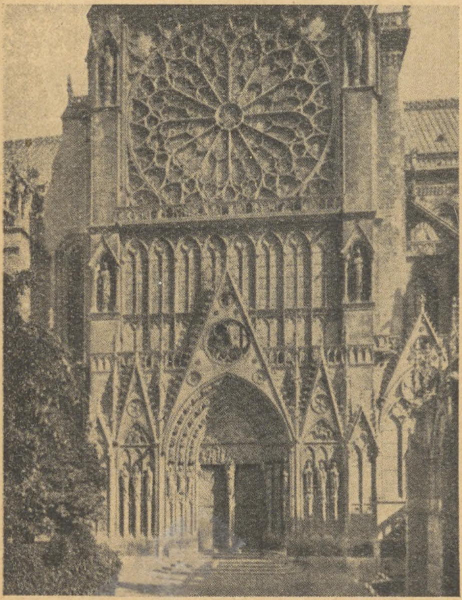


Obr. 304. — Kościół Nôtre Dame w Paryżu z frontu.

się rzeźbiarzowi równie ważny. Widać, że autor nie zmierzał do schematu głowy, i postaci ludzkiej, tylko naśladował wiernie jednostkowe rysy każdego modela. Możemy spokojnie ufać, że król Łokietek i Kazimierz Jagielloń-

czyk i Jagiełło na grobowcach wawelskich wyglądali naprawdę tak, jak ich tam widzimy.

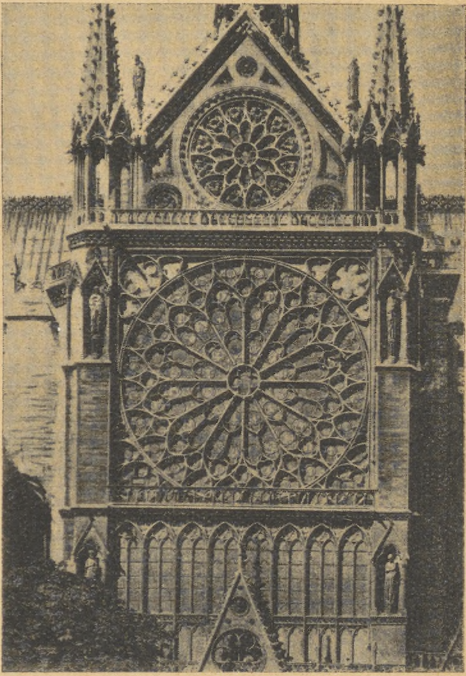
Fałdy gotyckie łamią się twardo, jakby były ze sztywnego papieru. Naśladują załomy architektury. Włosy dzielą się na wyraźnie odgraniczone skręty. Postacie najczęściej stoją sztywno i stosują się do linij architektury. Suknie nie akcentują budowy ciała — raczej ją kryją. Chyba że w rzeźbie mamy kostjum współczesny. Ten obcisłemi wysokiemi pończochami na całą nogę pokazywał i wysmuklał nogi u mężczyzn a kobiety stroił w obcisłe kaftany i suknie, długie rękawy i dopiero spódnice obszerne, długie, bufiaste, fałdziste. Na głowach nosiły damy czasami bardzo szpiczaste stożki na metr długie. Z nich zwieszał się długi welon na ramiona. Obuwie kończyły szpiczaste nosy na decymetr albo i dwa naprzód sterczące. Ludzie chodzili kuso, smukło, szpiczasto. (Obr. 327.) Style epok przejawiają się nietylko w architekturze.



Obr. 305. — Południowy portal kościoła Nôtre Dame w Paryżu.

W uzbrojeniu też zmiany od epoki wojen krzyżowych. Na hełmie pawi ogon, herbowy zwierz albo pęk piór strusich, przyłbica esowatemi powierzchniami z boków przyciśnięta, w ostry pionowy grzbiet ku przodowi podana, całe ciało okryte zbroją t. j. misternym układem żelaznych pokrowców, rur dopasowanych do kształtu tułowia, nóg i rąk, połączonych stawami i skórą tak, jak pancerz chrząszcza, albo pancerz raka. To było, na swój czas, dość celowe. Wyglądało bardziej celowo, niż było naprawdę. Można się w tem było ruszać, jeżeli kto miał siły, bo całość ważyła około 80 kg. Zranić kogoś ta-

kiego było trudno, ale wystarczało go zrzucić z konia. Wtedy już nie wstawał tak łatwo. Dobijano leżących długiemi sztyletami. Sztylet nosił rycerz u pasa po prawej stronie i nazywał go misericordia, t. zn. „litość“, dlatego, że nieraz skracał nim męki konającym. Taka zbroja wyglądała nieraz bardzo zgrabnie, bogato, trochę strasznie. Np. na turnieju. Pokąd nie było broni palnej, zmniejszała bardzo ilość rannych na polu bitwy. Jak się do takich pancerzy dobierali Polacy, Litwini, Czesi lub Tatarzy, o tem opowiada Grunwald Jana Matejki.



Obr. 305 a. — Różyca na kościele Nôtre Dame w Paryżu ze strony południowej.

Wyrazy twarzy w rzeźbach gotyckich akcentowane bardzo silnie. Brody i włosy mężczyzn zawile kręcone, dzielone na wyraźne, twardo wycięte, pukle. Kobiece postacie smukłe, giętkie, wysokie, tkliwe, uśmiechnięte, pobożne. Materjałem rzeźby kamień a najczęściej drzewo lipowe, malowane i złocone. (Obr. 328.)

Do połowy wieku XV-go posługiwali się **malarze** prawie wyłącznie farbami rozpuszczonemi z klejem, żółtkiem, gumą, z miodem czyli t. zw. temperą. Dla nadania im połysku i nasycenia pokrywali gotowe obrazy werniksem z żywicy, rozpuszczonej w terpentynie — później w alkoholu. W 1420-ym Van Eyck zastosowuje na Północy farby olejne, używane już przedtem w południowej Italji i od wieku XV-go ta technika, pozwalająca na dowolne poprawki i miękkie przejścia, nadająca malowaniu połysk i nasycenie barw, upowszechnia się w Europie. W obrazach ołtarzowych z tej epoki, robionych na drzewie grun-



Obr. 306. — Kształty łuków w późnym gotyku. Schem.

towanem kredą z klejem, spotykamy jeszcze długo tradycyjne złote tło i niezmiernie pilne naśladowanie wszystkich szczegółów widoku malowanych osób. Podobnie jak w architekturze i w rzeźbie rozproszenie uwagi widza na niezmiernie wiele różnych a jednakowo dla malarza ówczesnego ważnych szczegółów, niepowiązanych nawet nieraz jednością akcji lub miejsca. W jednych ramach u dołu na lewo prowadzą Chrystusa na Golgotę, a na prawo u góry już go krzyżują. Po drodze liczne sceny, które się działy, albo mogły się dziać przedtem i potem albo i równocześnie, ale tak samo nie należały do głównej akcji, jak figlarne grupy na głowicach kolumn, pomieszane z figurami świętych. Podobnie rozstrzelona i zawiła będzie akcja jeszcze w dramatach Szekspira, jeszcze w olbrzymich obrazach Matejki. One też wyszły z tego samego ducha, który stworzył styl gotycki.

Postacie kobiece w obrazach mówią, jak odbiegał typ, który teraz uchodził za piękny, od głów i postaci bogiń helleńskich. Widzimy teraz na złotych tłach smukłe, wysokie damy o bardzo spadzistych ramionach, cienkich członkach, długich palcach, małych głowach i wysokich czołach. Mają cienkie, wysoko podniesione brwi, drobne noski, bardzo maleńkie usta i okrągłą małą brodę. Wątła klatka piersiowa a duże biodra i brzuch naprzód podany. Przypominają chore laleczki. Poza tem są pełne wdzięku i ciszy. (Obr. 329.)



Obr. 307. — Sklepienie w kaplicy zamkowej św. Jerzego w Windsorze.

P i s m o gotyckie rozwija się mniej więcej równolegle z architekturą. Gdy się gzymsy zaczęły ustawiać skośnie do pio-



Obr. 308. — Wnętrze katedry florenckiej.

nów ściany, gdy w architekturze w miejsce kąta prostego wszedł kąt ukośny o sześćdziesięciu i stu dwudziestu stopniach, utrwala się to samo i zaznacza coraz silniej w kształcie liter. Pisarz równocześnie trzyma przez kilka wieków trzcinkę lub pióro ptasie ścięte płasko pod kątem prostym do swojej osi długiej i ustawia to poprzeczne zakończenie pióra ukośnie do linji, na której pisze. Tę pozycję zachowuje, ile możności, w ciągu pisania wszystkich liter. Skutkiem tego pionowe kreski pisma wychodzą stale w jednej grubości i kończą się u dołu i u góry skośnemi, cienkiemi kreskami. Zamiast łuków okrągłych, łączących pionowe kreski litery m lub n, utrwalają się teraz linje ostro łamane. Wymiar pionowy przeważa, litery cisną się jedne przy drugich, czytelność na tem traci, jednolitość rękopisu zyskuje. Każda litera staje się zorganizowaną, z wielu ważnych części złożoną

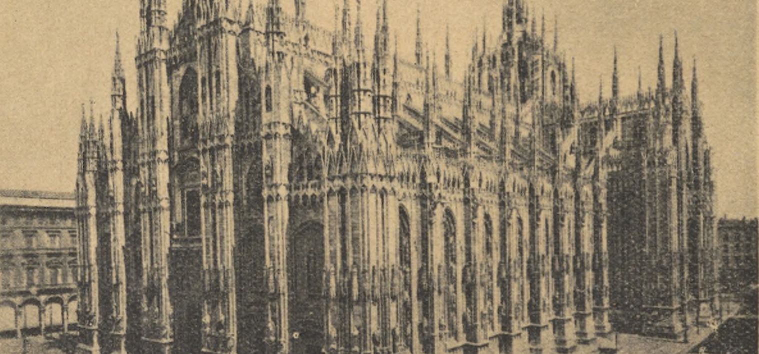


Obr. 309. — Katedra florencka widziana z wysokości dachu nawy głównej.



Obr. 310. — Katedra we Florencji z dzwonnicą, widziana z przodu ukosem.

całością — rękopis zaczyna być nie mniej bogaty i zawiły w obfitości nibyto jednakich a jednak różnych form, jak architektura kamienna. Pismo gotyckie w postaci późnej, wyrobionej w wieku XVI-ym, zwanej Frakturą, stało się wzorem dla czcionek, któremi w Niemczech drukują do dziś, w szczególności literaturę tańszą, nacjonalistyczną. W Anglji często używają tych czcionek w ozdobnych tytułach, w Polsce przestaliśmy ich używać już w wieku XVII-ym. Ale Kochanowski i Rej drukowali jeszcze gotykiem. Nie trzeba myśleć, że gotyk to pismo wyłącznie niemieckie. Zobacz rękopis francuski, pisany gotykiem pod koniec w. XIII. (Obr. 330.)



Obr. 311. — Katedra w Medjolanie. (Skończona dopiero w czasach n…)

IX. RENESANS.

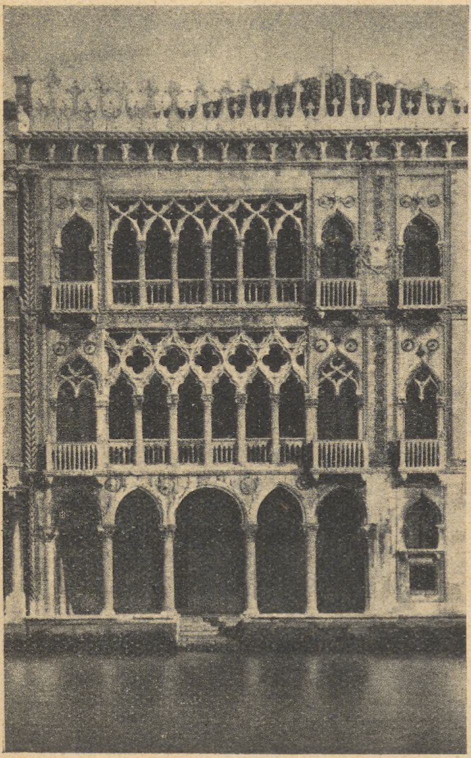
W czasach wojen krzyżowych przodowało rycerstwo francuskie całej Europie. Jeszcze od tych czasów Turcy i Arabowie nazywają wszystkich wogóle chrześcijan Frankami. Nietylko w wyprawach wojennych — w kulturze duchowej również Francja nadawała ton. W Paryżu powstał pierwszy uniwersytet (Sorbona), z Francji rozchodził się styl romański najpierw a gotycki później na wszystkie kraje katolickie.



Obr. 312. — Pałac Dożów w Wenecji.

Od początku wieku XIV-go jednak zaczyna się z pod wpływu francuskiego wyzwalać milcząca dotąd Italja. Zaczyna wydawać własną literaturę — już nie łacińską, literaturę pisaną w ludowym języku pospolitym, t. zn. po włosku, ale nawiązującą żywo do tradycji starożytnych. Już Dantego († 1321) oprowadza po świecie zagrobowym wierzeń chrześcijańskich autor Enejdy, Wergiliusz. Petrarka († 1374) autor niezrównanych sonetów erotycznych dostaje od papieża wieniec laurowy i wjeżdża w roku 1341 uroczyście, modą starorzymską na Kapitol, gdzie w miejscu świątyni Junony Monety stoi teraz kościół M. Boskiej — dostaje wieniec nie za sonety, ale za poemat łaciński p. t. Africa, epopeję osnutą na temacie wojen punickich. Ten sam poeta odgrzebuje w bibljotekach klasztornych listy i mowy Cicerona i Sztukę wymowy Kwintyliana. Za dawną literaturą łacińską wraca do Italji i stara literatura grecka.

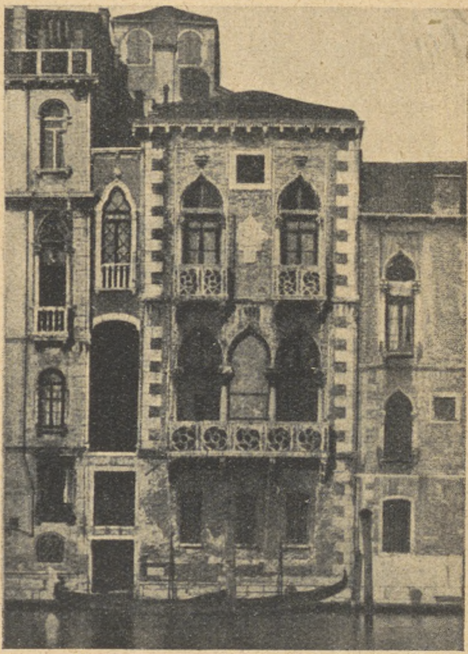
Dotąd nie znano w uniwersytecie paryskim nawet greckich liter. Teraz sławny nowelista Boccacio († 1375) uczy się sam po grecku, odszukuje i każe rozpowszechniać w odpisach rękopisy greckie. Napłynęło ich do Italji mnóstwo, kiedy w 1453 Turcy zdobyli Konstantynopol i uczeni bizantyńscy nie mogli tam dłużej pracować. Grek osiadły w Italji, kardynał Bessarion († 1472), własnym kosztem zakupił wtedy 600 rękopisów greckich za półtora miljona złotych. Zapisał je miastu Wenecji do użytku publicznego. Papież Mikołaj V († 1455) zakupuje 5000 manuskryptów starożytnych i składa je w Watykanie jako zawiązek bibljoteki watykańskiej. W 1430 odnajdują w bibljotece klasztornej w St. Gallen traktat Vitruviusa o sztuce budowniczej pochodzący z czasów Augusta. Poza uniwersytetami coraz więcej uczonych czyta, wydaje, objaśnia i naśladuje autorów starożytnych. Ich pisma rozpowszechniają się łatwo, odkąd około r. 1440-go wynaleziono druk z pomocą czcionek metalowych a umiano już robić papier.



Obr. 313. — Pałac Ca' d'Oro w Wenecji. Fragment.

Odtąd myśli ludzkie zaczynają szybko przenikać z jednego końca Europy na drugi poprzez granice państw. Nie tylko myśli. Także nastroje: zwiększonej pewności siebie, odwagi, pogody, radości życia. Coraz więcej ludzi zaczyna czuć, że ten świat nie musi być tylko padołem płaczu. Robi się im za ciemno pod ostremi łukami w niematerjalnych tęczach witrażów. Jakby w Platońskim djalogu p. t. Gorgjasz Kallikles przemagał Sokratesa. Wa-

wrzyniec Wspaniały z rodu Medici obchodził w swoich ogrodach we Florencji święta na cześć Platona a statuę filozofa otaczał czcią. Nie sam. Towarzyszyli mu liczni humaniści. Tak nazywano ludzi, którzy poznali pisma wielu autorów starożytnych, pokochali je i umieli patrzeć na świat oczyma starożytnych. Ich dewizą było zdanie: „Homo sum, humani nihil a me alienum esse puto". Człowiekiem jestem; uważam, że nie jest mi obce nic z tych rzeczy, które są ludzkie. Upowszechniało się przekonanie, że człowiek może być szczęśliwy i czcigodny już na ziemi, jeżeli będzie człowiekiem doskonałym t. j. wolnym od wszelkiej przesady, od nadmiaru w jakimkolwiek kierunku i od niedorozwoju cech ludzkich z którejkolwiek strony. Tak uczył niegdyś Arystoteles. Prace humanistów rozchodzą się teraz szybko po całej Europie.



Obr. 314. — Pałac Desdemony w Wenecji.

Ludziom powodziło się coraz lepiej. Zbogacone miasta włoskie nie bały się teraz ani cesarza „rzymskiego", ani papieża. Najemnemi armjami, pod wodzą wynajętych generałów czyli t. zw. kondotjerów, umiały bronić swojej niepodległości. Ścierały tylko swoje siły w walkach wzajemnych; we własnych murach przestrzegały ustroju republikańskiego. Na jego tle wybijały się jednak poszczególne rodziny bankierskie i książęce i przez szereg pokoleń umiały utrzymywać władzę w swojem ręku. Te znakomite rody włoskie utrzymywały na swych dworach wzorem Aleksandra Wielkiego, Augusta i Mecenasa artystów, powierzały im uwiecznianie władców w portretach i posągach, wznoszenie pałaców i kościołów. To samo robiły

republikańskie Rady miejskie. Artysta plastyk był poszukiwany i ceniony wysoko. Wyżej znacznie, niż na północ od Alp. Albrecht Dürer pisze w jednym z listów z Wenecji: „Tutaj jestem pan — w domu darmozjad".

Papież Paweł III nie ścigał Benvenuta Celliniego za morderstwo; tłumaczył się tem, że Benvenuto jest jako rzeźbiarz i złotnik człowiekiem nie do zastąpienia. Rafaela czekał kapelusz kardynalski, ale ten ceniony malarz umarł przed czasem. Tycjanowi Karol V podniósł pendzel, upuszczony przypadkiem w pracowni, co dziś nie zasługiwałoby na szczególną uwagę, kiedy królowie grają ze zwykłymi śmiertelnikami w tennisa, ale było aktem głębokiej czci dla artysty ze strony „cesarza rzymskiego", w którego państwie nie zachodziło słońce.



Obr. 315. — Kościół Marjacki w Krakowie.

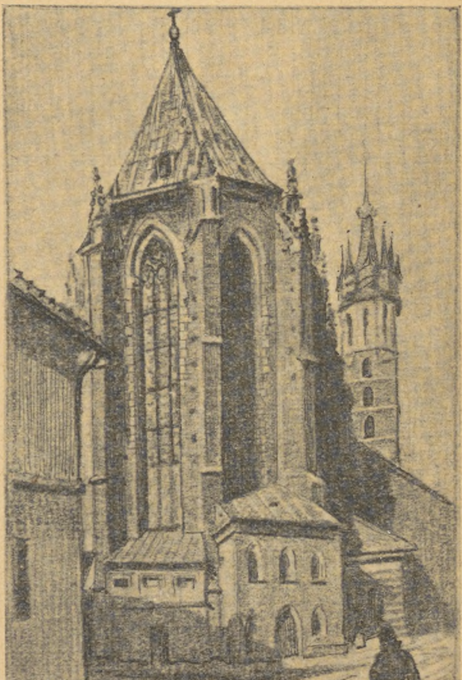
Teraz artyści włoscy zrywają z ostrym łukiem i wiązkami służek, ze sklepieniem żebrowem i rzędami wyprostowanych figur między laskami portalu — to wszystko zaczęli otwarcie i głośno odczuwać jako najazd z Północy. Przed oczyma mieli przecież okrągłe łuki rzymskie i żłobkowane kolumny w ruinach i fragmenty poziomych belkowań. Widzieli je dawno, ale one dopiero teraz zaczęły przemawiać językiem zrozumiałym, miłym, swojskim, zapomnianym od czasów Teodoryka.

Zaczyna się wielki okres powrotów w życiu duchowem Italji a za nią Europy. Przychodzi powrót do samodzielnego badania i odtwarzania przyrody, jak to niegdyś robili Grecy, zamiast ulegania tradycji ostatnich wieków; powrót do ideału wolności osobistej, zamiast poddania się karności obyczaju przykazanego, powrót oświecenia, opar-

tego na trzeźwych spostrzeżeniach; powrót w sztuce do tradycji czysto italskiej i greckiej. Okres tych wszystkich powrotów nazwano okresem Odrodzenia, czyli Renesansu. Liczą go od roku 1420, choć nie zaczęło się to ani w jednym roku, ani pewnego dnia.

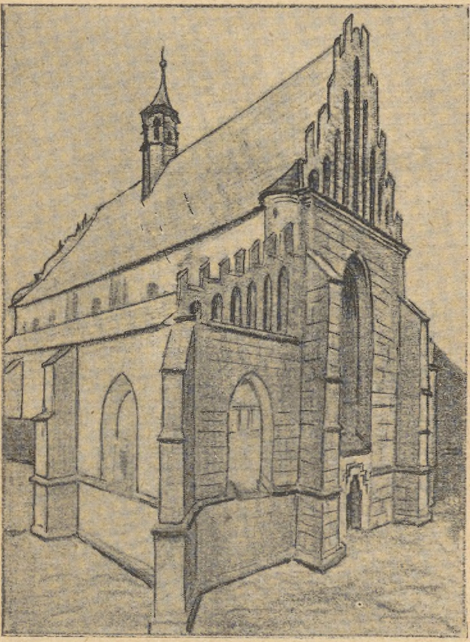
1. Architektura.

W r. 1420 poleca Rada miasta Florencji Filipowi Brunelleschi († 1446) dokończenie olbrzymiej kopuły na katedrze. Przedsięwzięcie ogromne na owe czasy — uwieńczone powodzeniem. Udało się prześcignąć Panteon Agryppy. (Obr. 309.) Później wznosi Brunelleschi kościół św. Wawrzyńca, (obr. 331), nadaje mu jeszcze rozkład bazyliki, ale wprowadza do wnętrza gładkie słupy korynckie i rzymskie belkowanie. Buduje potem pałac Pittich, (obr. 332), możliwie daleki od zawiłego przepychu gotyków. Od terenu po gzyms wieńczący rustyka okrywa trzy kondygnacje płaskich murów. Trzy potężne gzymsy poziome przez całą olbrzymią szerokość gmachu. Okrągło zwieńczone wysokie okna. I to wszystko. Nie można bardziej szorstko zerwać z gotykiem. To nie jest też imitacja budowli rzymskich. Żadnej pozornej architektury, naklejonej na mur. Wszystko bardzo rzeczowe i niesłychanie proste i jasne. To jest, co prawda, fort do obrony, nie pałac dla zbytku i pompy. Podobnie, jak gotycki ratusz we Florencji z roku 1314. Zrozumieć go można i zapamiętać od jednego rzutu oka. (Obr. 333.)



Obr. 316. — Presbiterjum kościoła Marjackiego w Krakowie.

Podobnie, tylko w innych proporcjach zbudował Guliano da San Gallo († 1516), a może Benedetto da Maiano (1489) pałac rodziny Strozzich we Florencji. (Obr. 334.) Znowu raczej zamczysko, niż pałac. Tylko okna dzielone słupkami i dwie arkady okienne objęte jedną wielką wydają się wspomnieniem dawnych stylów. (Podobnie, jak w pałacu Vendramin Calergi w Wenecji. Wznosił go Pietro Lombardi w r. 1481. Obr. 335.) Obronny parter i jednakie oba górne piętra, rozdzielone gzymsami. Potężny gzyms wieńczący na konsolach sterczy więcej niż dwa metry od ściany. Nasadził go na tym gmachu Cronaca († 1508). Wszystko bardzo proste i niegotyckie. Elementy zdobnicze rzymskie, użyte bardzo skąpo.



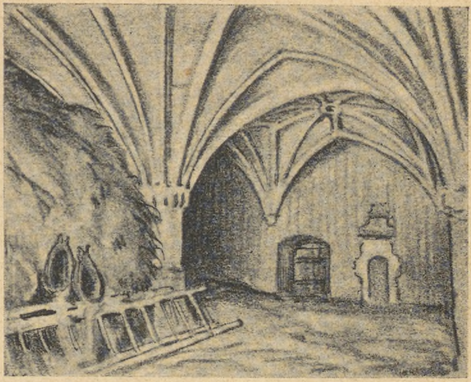
Obr. 317. — Kościół gotycki w Beszowej.

Dopiero podwórza pałaców pełne uroku. (Obr. 336 i 337.) To perystyle otoczone kolumnami i wieńcem łuków okrągłych. Pod ścianami posągi, na środku fontanna, albo studnia. Spokój i prostota w kształtach. We Florencji zahaftowują te kształty gęstym ornamentem. To cechy wczesnego renesansu w architekturze. Ten okres wydaje przedewszystkiem budowle świeckie. Kościołów było narazie dość z epok poprzednich. Między rokiem 1450—1478 w samej Florencji wzniesiono 30 pałaców w nowym stylu. We wszystkich nacisk położony na wymiary poziome a łuki okrągłe. Rustyka, zrazu okrywająca cały gmach, zczasem utrzymuje się tylko na parterze a niekiedy i górą na pionowych krawędziach budowli. Wielkość okien oraz ich rozstępy dobrane tak, żeby gmach ani się za ciężki i zbyt ciemny nie wydawał skutkiem zbyt małych otworów, ani zbyt słaby, dzięki

zbytniej szerokości okien. Wczesny renesans liczą do roku 1500.

Rozkwit renesansu.

Ten przypada we Włoszech na pięćdziesiąt pierwszych lat wieku XVI. Ogniskiem twórczości plastycznej staje się teraz Rzym. Tam papież Juljusz II z rodu Rovere (znaczy: dąb) (1503—1513) gromadzi artystów z Italji północnej i stwarza wraz ze swym następcą Leonem X z rodu Medici (1513—1521) drugi w dziejach wiek Periklesa. — W architekturze świeckiej wracają ozdoby starorzymskie. Rosną rozmiary pałaców. Po wysokości gzymsów nad oknami poznać, jak wysoko leżą sufity w przestronnych salach wnętrza. Jest czem oddychać, jest się gdzie ruszać. Jasno. Za przykładem pałacu Farnese w Rzymie (roku 1544), obr. 338, który zaczął budować San Gallo, okna prostokątnie wycięte dostają teraz zwieńczenie, wystające z muru, niby mały fronton świątyni starożytnej, nakryty górą rozwartym kątem lub łukiem swojego gzymsu. Ten frontonik opiera się na dwóch kolumienkach, ustawionych przy pionowych krawędziach okna, i tworzy kapliczkę — aedicula. Porównaj wnętrze Panteonu Agryppy. Kolumienki wspierają się na postumentach a postumenty stoją na gzymsie, opasującym całą



Obr. 318. — Dawny refektarz gotycki w Beszowej.



Obr. 319. — Wnętrze kościoła Marjackiego w Krakowie.

fasadę. Tę dekorację okien powtarzano na frontowych ścianach pałaców i domów czynszowych aż po wiek XIX



Obr. 320. — Ołtarz Marjacki Wita Stwosza. Grupa środkowa.

włącznie. Między oknami zjawiają się teraz pilastry, albo pary pilastrów i wiążą rytmicznie gzymsy od cokołu dołem aż po architraw pod gzymsem wieńczącym. Takie

pilastry dał Michał Anioł w pałacach na Kapitolu a Bramante w r. 1495 na fasadzie pałacu Kancelarji papieskiej w Rzymie. (Obr. 339 i 340.)

W Wenecji buduje w r. 1549 Sammicheli sławny pałac rodziny Grimanich. (Obr. 341.) Olbrzymie „weneckie“ t. j. do podłogi sięgające okna, obwiedzione arkadami. Klucz arkady okiennej zaakcentowany maską głowy ludzkiej, wsparty na niskich pilastrach. Pilastrom towarzyszą wysokie kolumny, sięgają kapitelami do wysokości klucza arkady okiennej i wraz z nim dźwigają belkowanie.

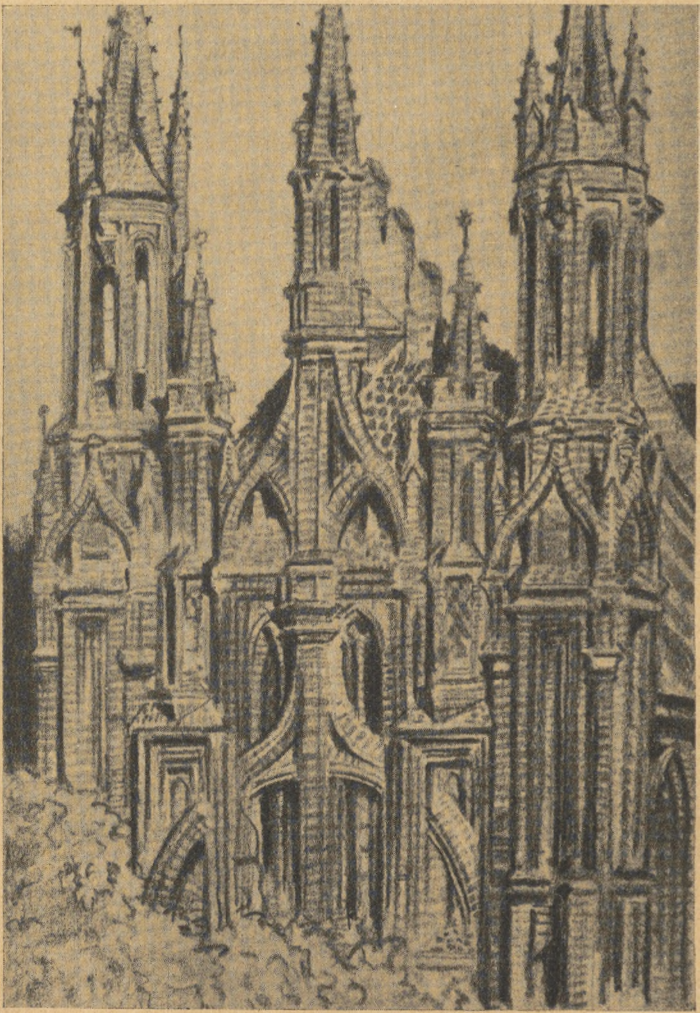
Również w Wenecji wznosi już w r. 1536 Starą Bibljotekę św. Marka rzeźbiarz i architekt Sansovino. (Obr. 342). Parter organizuje na podobnej zasadzie jak ją zastosował Sammicheli w pałacu Grimanich. Tylko fryz parteru ozdobił tu Sansovino na sposób dorycko-rzymski. Potężny gzyms zamyka parter górą i dźwiga zróżnicowany na stylobaty słupów i balustradki pod oknami cokół pierwszego piętra. Na pierwszem piętrze — ono dominuje w gmachu — znowu kolumny jońskie przedłużają osie słupów parterowych aż pod architraw wieńczący. Między niemi okrągło zwieńczone okna. Każde ujęte parą jońskich kolumienek, dźwigających fragment belkowania pod archiwoltą. Trójkątne pola między archiwoltą okna, kolumną dużą i architrawem wieńczącym zajmują rzeźby, upozowane tak, żeby jaknajbardziej wyzyskać to ciasne miejsce. Nad architrawem wysoki fryz, zdobny oknami poziomemi w ramach wypukłych i rytmem aniołków stojących na osiach kolumn. Aniołki podtrzymują zwisające rytmicznie grube, wypukłe festony. Ogromny gzyms, niby energiczny finał na tem wszystkiem, zdobny konsolami i pasem kostek. I jeszcze raz: nad tem balustrada i rytm postumentów z posągami. Można wędrować okiem pionowo, potem bawić się rytmem poziomym a potem całość naraz brać, jak akord.



Obr. 321. — Drzwi boczne do kościoła św. Katarzyny w Krakowie.

2. Święty Piotr.

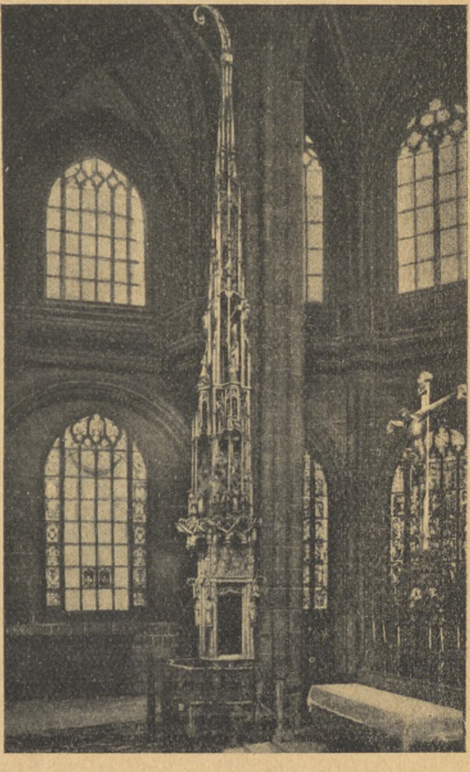
W roku 1499 przyjeżdża do Rzymu pięćdziesięcioletni wówczas architekt Donato Bramante z Urbino i na zamó-



Obr. 322. — Kościół św. Anny w Wilnie.

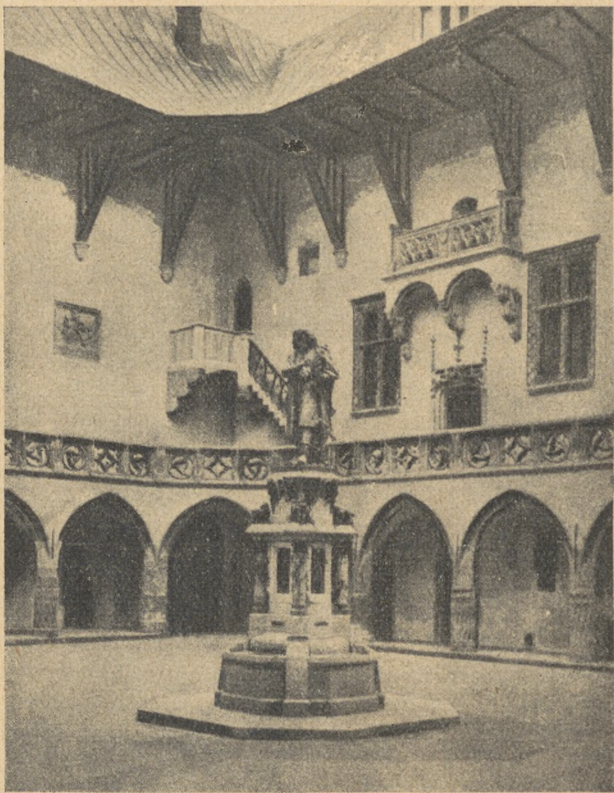
wienie papieża rzuca plan przebudowy starej bazyliki św. Piotra, głównego kościoła całego chrześcijaństwa. (Obr. 343.) Bramante projektuje budowę centralną na krzyżu grec-

kim, z olbrzymią kopułą pośrodku i czterema apsydami na obwodzie. Ten plan nie dochodzi do skutku. Po śmierci Bramantego obejmuje kierownictwo budowy Rafael, po nim Peruzzi a wkońcu Michał Anioł Buonarotti († 1564), genjalny malarz, rzeźbiarz i architekt w jednej osobie. On upraszcza plan Bramantego (obr. 344), zmniejsza ilość rozgałęzień środkowego wnętrza, daje grubsze mury i filary pod sklepienia i kopułę i rozpoczyna budowę samej kopuły nad potężnemi czterema łukami ściennemi. Główne filary pod kopułą mają po 25 m grubości. Na pendentywach wznosi się t. zw. bęben kopuły t. j. walcowaty mur, ozdobiony we wnętrzu szesnastoma parami podwójnych pilastrów i oświetlony szesnastoma oknami. (Obr. 345.) Od zewnątrz okala go wieniec z par słupów przegradzanych oknami. Kopułę samą, wysoką na 52 m, o pięknej sylwecie, skończył już po śmierci Michała Anioła Giacomo della Porta. Latarnię na jej szczycie, czyli najwyższy walec o średnicy 8 m a wysokości 133 m nad posadzką, nasadził dopiero Domenico Fontana w roku 1590. Po śmierci Michała Anioła na żądanie papieży przedłużył nawę główną Carlo Maderna — potrzebna była dla uroczystych nabożeństw dla tłumów, gromadzących się z całego świata — aż kościół doszedł w końcu do długości stu ośmdziesięciu ośmiu metrów. Skończono go dopiero w r. 1607. (Obr. 346.)


Obr. 323. — Domek dla monstrancji Adama Krafta w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze.

Na wewnątrz sklepienia beczkowe kasetowane. (Obr. 347 i 348.) Kościół ma pod kopułą ołtarz, nakryty bal-

dachimem z bronzu na czterech kręconych słupach roboty Berniniego. Wnętrze pod kopułą ma mnóstwo światła. Ono wabi zdaleka, z końca olbrzymiego tunelu nawy głównej, ale wnętrze całe nie wydaje się tak wielkie, jak jest naprawdę, bo w niszach między filarami i na łukach umieszczono grupy rzeźb figuralnych, więk-



Obr. 324. — Podwórzec bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie.

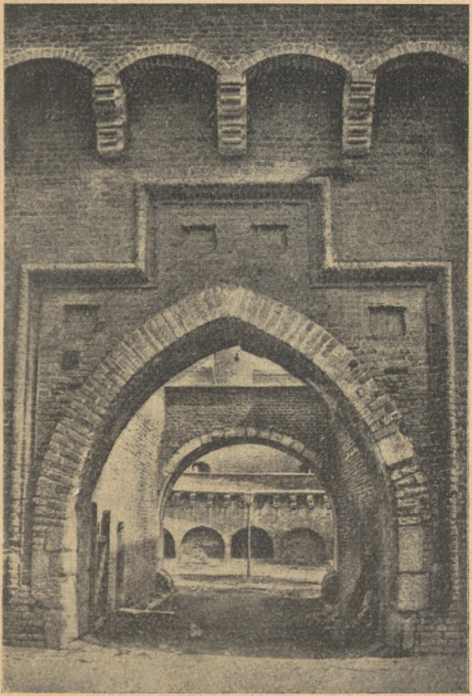
szych niż wielkość naturalna człowieka. Dorosłe postacie mają po 5 metrów, aniołki — małe dzieci — po 2 m. Tego widz w pierwszej chwili nie ocenia a mimowoli mierzy wielkość wnętrza wielkością postaci ludzkich, które w niem widzi. Prócz tego, w kierunku pionowym wnętrze jest mało rozczłonkowane a bardzo szerokie. Po prawej i lewej widać na potężnych, grubych, szerokich filarach kasetowane arkady ścienne, nad niemi fryz

i gzyms. To wsparte na szeregu parzystych pilastrów. Nad gzymsem już tylko kasetowane sklepienie beczkowe. To jest tak proste właściwie i tak daleko idzie w głąb, że niepodobna ocenić, jakie to wielkie naprawdę. Tłumy ludzi gdzieś nikną w środku — gubią się jak mrowie i w największe uroczystości trudno wnętrze zapełnić. Głos też gdzieś się podziewa, zaczem ludzie rozmawiają głośno, wiedząc, że nie przeszkodzą tym, którzy o sto metrów dalej robią to samo. W kościołach italskich niema uroczystej ciszy. Jakby tam nie wygasła tradycja dawnych starorzymskich bazylik. Kościół św. Piotra ma zresztą 15.000 metrów kwadratowych powierzchni.



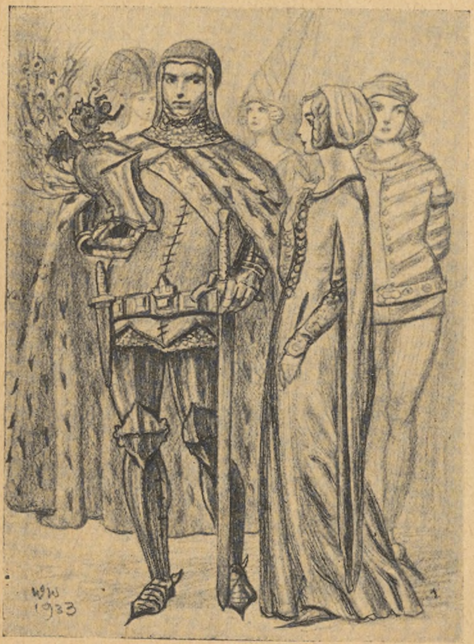
Obr. 325. — Barbakan i Brama Florjańska w Krakowie.

Front zajmuje przedsionek wysoki na 46 m. Fasada szeroka na 114 m uwieńczona frontonem greckim na środku. (Obr. 349.) Pod nim gzyms na całą szerokość budowli, niżej fryz i architraw trójspadkowy, ośm potężnych gładkich słupów korynckich, każdy o średnicy 2 m 60 stoi środkiem i po dwa pilastry po bokach. Do przedsionka, (obr. 349 i 350), prowadzi pięcioro drzwi. Trzeba do nich wstępować po szerokich schodach. Środkowe wysokie na 7 m 35 cm. Na podwojach z bronzu



Obr. 326. — Wejście do Barbakanu krakowskiego.

płaskorzeźby treści religijnej, chrześcijańskiej, historycznej i mitologicznej rzymskiej. Wilczyca i bliźnięta. Romulus i Remus, dzieci Marsa i Rei Sylwji. Byłoby pięknie, gdyby nad tem wszystkiem nie nasadzono potężnej attyki z dwoma zegarami, z posągami, z szeregiem wielkich okien graniastych. Skutek taki, że z placu przed kościołem nikt jego kopuły nie dojrzy. Zbyt wyrosła ku przodowi nawa główna i zbyt wysoko poszła attyka na fasa-



Obr. 327. — Zbroja i strój codzienny około roku 1300.



Obr. 328.— Madonna gotycka z Norymbergi.

dzie. Fasada w jej obecnej postaci jest dziełem Carla Maderny († 1629). On miał zamiar dodać jeszcze wieże do tego olbrzyma, ale umarł przed czasem i nie doszło do spełnienia zamiaru. Po lewym brzegu fasady wystawił później jedną wieżę Bernini (obr. 351), ale fundamenty zaczęły pod nią osiadać, zaczem musiał ją mistrz własnym kosztem rozebrać w r. 1649.

Już w tem przesadnem rozbudowaniu fasady św. Piotra widać, że coś się w smaku zmieniło w wieku XVII-ym. To był już okres baroku. Na placu przed kościołem (obr. 352) stoi ogromny obelisk na środku. Ustawił go Domenico Fontana († 1607). W końcu Lorenzo Bernini († 1680) otoczył plac w roku 1667 dwoma półokrągłemi ramionami olbrzymiego portyku o 284-ech kolumnach na elipsie i dwóch bokach prostokąta. Nie całkiem równoległych. Jego perspektywy wewnętrzne przypominają zakręty Koloseum, jego zagarniające plac ramiona uzupełniają budowę kościoła do niesłychanych rozmiarów. Długa oś placu ma 184 m. Kopuła na kościele przewyższa bez porównania Panteon — wnętrze zostawia daleko za sobą dawne termy. Na placu wysoko biją dwie fontanny, na portyku i na kościele setki posągów stoją powyginane esowato i podają kamienne wzdęte suknie na wiatr. Przesadne gesty mówią, że to święci. Który gdzie, nie wiadomo. Wieje okres baroku. Rzym odzyskał wspaniałą architekturę, godną stolicy świata. Tak wielkiej nie miał od czasów Alaryka. Kościół świętego Piotra stał się pierwowzorem dla nieskończonej ilości kościołów katolickich tego czasu — we wszystkich krajach.



Obr. 329. — Madonna na tle róż. Stefan Lochner. Szkoła Kolońska. († 1451.)

Także u nas w Krakowie czy w Wilnie wzniesiono w wieku XVII-ym wiele kościołów o sklepieniu beczkowem z kopułą a przyświecał im jako wzór kościół św. Piotra, względnie kościoły jezuickie ze św. Piotrem spokrewnione.

3. Nagrobki.

Pod ścianami, we wnętrzach kościołów renesansowych, stoją często nagrobki. W czasach gotyku posąg nieboszczyka leżał na wznak — niby trup — pod baldachimem, wspartym na kolumnach, powiązanych górą maswerkami. Tak leży na Wawelu w katedrze figura Kazimierza Jagiellończyka i Łokietka. Teraz inaczej. Przy ścianie kościoła na pilastrach wsparta arkada, rzeźbiona ozdobnie. Pod nią nisza. W niszy ustawiony kamienny sarkofag a na sarkofagu nie trup, tylko człowiek śpiący. Wykonany wiernie, aby był jak żywy. Zawsze w uroczystych oznakach swego stanu, choćby to była infuła, lub korona, strój kardynalski, pancerz lub ornat, w czem nikt nie sypia. Że artysta chciał przedstawić sen a nie śmierć, o tem mówi ruch rzeźbionej postaci. Ona się podpiera, poprawia na posłaniu, zakłada nogę na nogę — nie leży sztywna, jak na nagrobku gotyckim. Draperje, wykonane w marmurze, do złudzenia przypominają prawdziwe. Nad śpiącym umocowana w okrągłej ramie płaskorzeźba np. Matki Boskiej, nierzadko aniołki, święci i figury alegoryczne obok. Tak u nas śpią Zygmunt I i Zygmunt August w kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Tak śpią Sieniawscy w Brzeżanach. (Obr. 353.)



Obr. 330. — Miniatura i pismo gotyckie francuskie z końca XIII-go wieku.

Na pilastrach nagrobków, na ramach okien i drzwi,

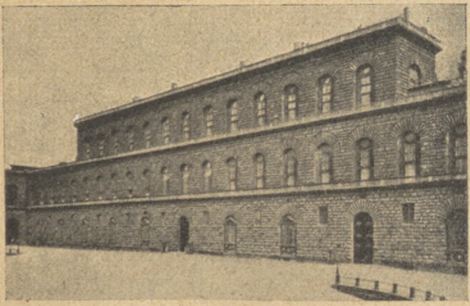
na pilastrach ścian, na łukach i na sufitach widnieją teraz groteski i arabeski z medaljonów, wstążek, delfinów, owoców, akantów, kandelabrów, wykonane w stiuku, w kamieniu lub tylko malowane. (Obr. 354 i 355.) Płaskorzeźby figuralne nieraz bardzo łagodnie wychodzą z tła — przeciwnie, niż gotyckie i romańskie. Współzawodniczą z malowanemi obrazami i dają niekiedy prawidłowe efekty perspektywiczne. Jako techniki ornamentu używają teraz często t. zw. sgraffitta. Jest to wydrapywanie kreskami warstwy zewnętrznej białego tynku, aby odsłonić jego warstwę głęboką, czarną. (Obr. 356.)



Obr. 331. — Kościół św. Wawrzyńca we Florencji. Brunelleschi. Jeszcze są nasadniki na głowicach.

4. Renesans niemiecki.

Sztychy, przedstawiające szczegóły architektury italskiej, doszły do Niemiec już w wieku XVI-ym. Miasta Niemiec południowych, jak Norymberga lub Augsburg zostawały od dawna w stosunkach z Italją. Wyjeżdżali też do Włoch na dłużej artyści niemieccy np. Albrecht Dürer. Do Niemiec znowu wzywali książęta Rzeszy architektów włoskich. Stąd zaczynają się tam formy późnego gotyku okrywać ornamentem włoskim a zczasem zjawiają się i tu okrągłe arkady na słupach — konstrukcje czysto renesansowe. Charakterystyczna dla



Obr. 323. — Pałac Pittich we Florencji. Brunelleschi.

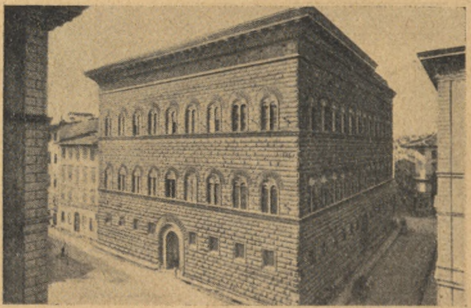
renesansu niemieckiego jest ostrokątna ściana szczytowa domu o sylwecie ograniczonej esownicami, wolutami, kontur jej rozczłonkowany na okrągławe składniki, na szczycie bywa rycerz z chorągiewką. Na spadkach ściany stoją małe obeliski, figurki, a na powierzchni muru nisze, muszlą u góry wyścielone, z posągami w środku. W kamieniu naśladowane roboty tokarskie i złotnicze (obr. 357), kowalskie i blacharskie, niby wyginane i odwijane i niby kute w blasze. (Obr. 358.) Słupy portalów mają często trzony płasko ornamentowane (obr. 359), żłobkowane, z laskami w rowkach, na kapitelach liście akantu. Podobnie ozdobione pilastry przy oknach. Wyższe piętra sterczą nierzadko naprzód przed piętra dolne, na piąterkach wykusze, ściany często malowane, na nich złocone ozdoby. Interesującym zabytkiem renesansu niemieckiego jest np. część Zamku w Heidelbergu z r. 1556, ratusz w Bremie, Arsenał w Gdańsku. (Obr. 360.) W dziewiętnastym wieku naśladowano w Niemczech architekturę renesansową — stąd przykładów tego stylu spotyka się tam bez końca na każdym kroku. W Polsce też ich niemało. Portale w rynku we Lwowie.



Obr. 333. — Ratusz we Florencji (Palazzo Vecchio). Gotyk obronny.

5. Renesans w Europie zachodniej.

Na północy od Alp powszechnie panował gotyk jeszcze w wieku XVI-ym. Francja pierw-



Obr. 334. — Pałac Strozich we Florencji

sza sprowadza do siebie artystów włoskich i zaczyna, podobnie jak Niemcy, ozdoby renesansowe nakładać na dawne mury. W tym okresie wznosi mało kościołów, dużo zamków i pałaców. Renesans francuski dzielą na trzy epoki. Pierwsza — to okres przejściowy, w którym się jawnie mieszają struktury gotyckie z ozdobami renesansowemi. Pod jeszcze bardzo ostremi dachami okrągło zwieńczone okna. Druga — to okres Franciszka I (1515—1547), wielkiego protektora artystów miejscowych i włoskich. Okres bardzo bogatej ornamentyki w nowym duchu. W kapitelach zjawia się litera F; zamiast wolut salamandry, w medaljonach portrety rzeźbione. Pionowe szeregi okien nie kończą się pod gzymsem wieńczącym. Najwyższe okno albo przerywa gzyms połową swej wysokości, albo też okno wypada nad gzymsem, już na dachu. Stoi pionowo, jest ozdobnie zwieńczone w trójkąt i łączy się ścianami bocznemi i daszkiem z poddaszem domu. Te wypustki czy rozgałęzienia przestrzeni schowanej pod dachem, zamknięte oknami, nazywają się lukarny. (Obr. 361.)

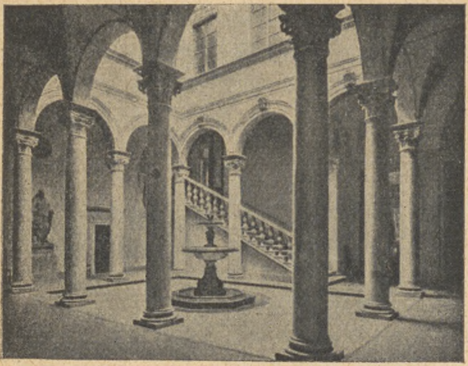


Obr. 335. — Pałac rodziny Vendramin Calergi w Wenecji.



Obr. 336. — Podwórze w ratuszu florenckim (Palazzo Vecchio).

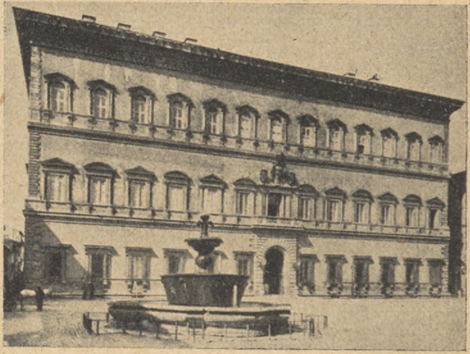
Na dachach wysokie kominy, zgrubiałe górą. Dachy strome, wysokie. Dziewiętnasty wiek zostawił w Paryżu wiele imitacyj tego stylu. Zabytki typowe to zamki Chambord (obr. 362) lub Chenonceau. Są to twierdze średniowieczne, przerobione teraz na pałace.



Obr. 337. — Podwórze w pałacu Gondich we Florencji.

Trzeci — to okres Henryka II. Dekoracja już raczej skromna, poważna. Części Louvre'u według projektów Lescota, Pałac Tuilerjów, budowany pod wpływem prac Vitruwiusza, Vignoli, Palladia.

W Hiszpanji formy renesansowe mieszają się zrazu z maurytańskiemi, ornamenty bardzo gęste a płaskie, jakby w blasze kute. Stąd nazwa tego stylu: Plataresco. (Plata—blacha.) Czysty renesans wprowadza dopiero Filip II w budowie pałacu zwanego Eskurialem, który miał łączyć w sobie kościół, klasztor i pałac królewski. — Anglja długo się opierała wpływom płynącym z Italji. Wprowadził je tam dopiero Inigo Jones, uczeń Palladia.



Obr. 338. — Pałac rodziny Farnese w Rzymie.

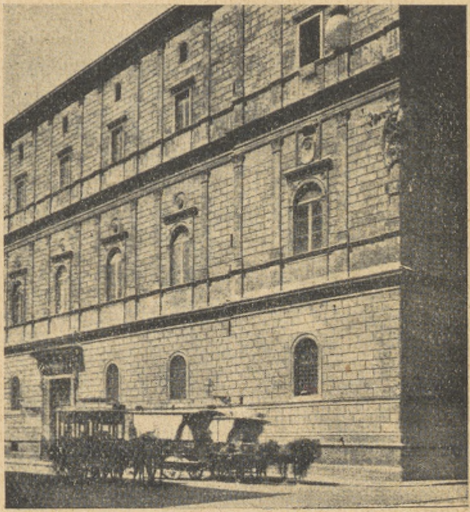
6. Renesans w Polsce.

W Polsce najpiękniejszym zabytkiem renesansu w architekturze kościelnej jest Kaplica Zygmuntowska na Wawelu (1518–1530). Obr. 363. Zbudowana na kwadracie, kopuła złoconą łuską okryta zewnątrz, kasetowana wewnątrz, stoi na bębnie ośmiobocznym. Budował kaplicę Bartolomeo Berecci z Florencji. Wewnątrz groby Zygmuntów i Anny Jagiellonki — te robił Santi Gucci z Flo-

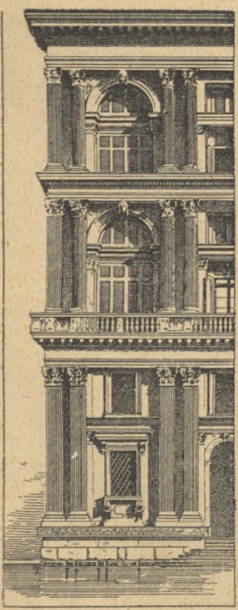


Obr. 339. — Pałac Kapitoliński w Rzymie. Michał Anioł.

rencji, liczne ornamenty w popielatym stiuku i rzeźby w czerwonym marmurze roboty innych artystów z Włoch północnych. Ci dobrze pamiętali gęstą ornamentykę z podwórza ratuszowego we Florencji. Miejsca też wolnego od ozdób na ścianach nie zostawili, ale podobnie robiono wtedy i we Włoszech północnych. Piękna kaplica renesansowa kryje groby Sieniawskich w Brzeżanach a jedna z najsławniejszych wież z tego okresu stoi przy cerkwi wołoskiej we Lwowie. (Obr. 364.) Okazem renesansowej architektury świeckiej jest podwórzec Zamku Wawelskiego w Krakowie. (Obr. 365 i nast.) Słupy drugiego piętra nadzwyczaj smukłe przypominają nóżki flamingów, dolne dźwigają na swych kapitelach nowy rząd słupów, na nim dopiero wspiera się dach. Te przesmukłe laseczki przepasane kapitelami mają charakter jeszcze gotycki. W ornamentyce okien i drzwi późne gotyckie laskowania, bardzo misterne. — Renesansowe podwórza znajdują się też przy ulicy Kanoniczej w Krakowie, skromniejsze pokazują w kamienicy Fukiera w Rynku Starego Miasta w Warszawie. W Rynku lwowskim mamy szereg kamienic późnorenesansowych, np. kamienica Anczowskiego lub t. zw. królewska o szlachetnej fasadzie i stylowym podwórcu.

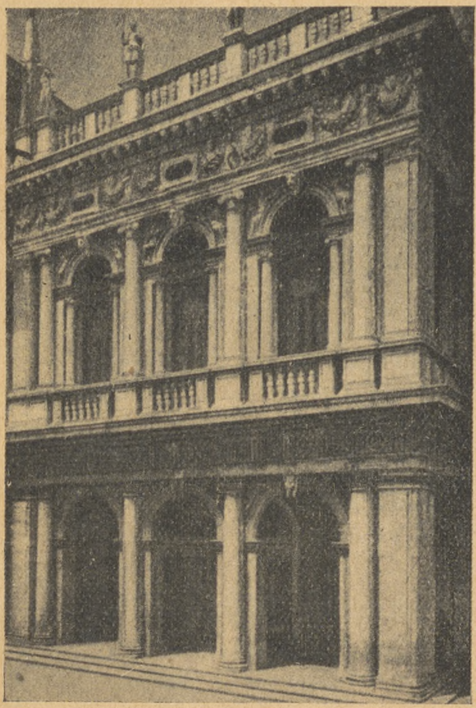


Obr. 340. — Pałac Kancelarji Papieskiej w Rzymie. Bramante.



Obr. 341. — Pałac Grimanich w Wenecji. Sammicheli.

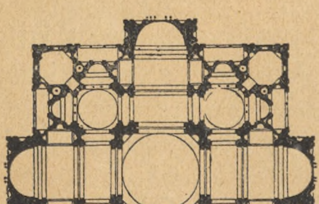
Domy renesansowe i późniejsze w Polsce cechuje często attyka, osłaniająca dach od frontu. (Obr. 368 i 369.) Jej



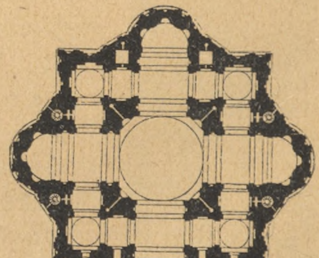
Obr. 342. — Stara Bibljoteka w Wenecji. Sansovino.

sylwetę ograniczają linje esowate, pośród nich często figury lub obeliski. Jestto t. zw. attyka polska. Można ją spotkać na budowlach nawet najnowszych, jeżeli architekt pragnął nadać swojej pracy charakter narodowy. Kamienice krakowskie, lubelskie i niektóre lwowskie zachowały z czasów gotyckich jeszcze szkarpy czyli skośne przypory, sięgające pierwszego albo i drugiego piętra. Dawano je na to, żeby ściana nie grzęzła w wilgotnym gruncie. One nadają budowlom staroświecki, swojski charakter. Posiadają ten składnik nietylko domy renesansowe, ale tak samo i barokowe i stawiane w wieku XVIII.

W dawnych kamienicach polskich spotykamy też często podcienia — które budowano u nas jeszcze przed epoką renesansu.



Obr. 343. — Bramantego plan przebudowy Bazyliki św. Piotra.



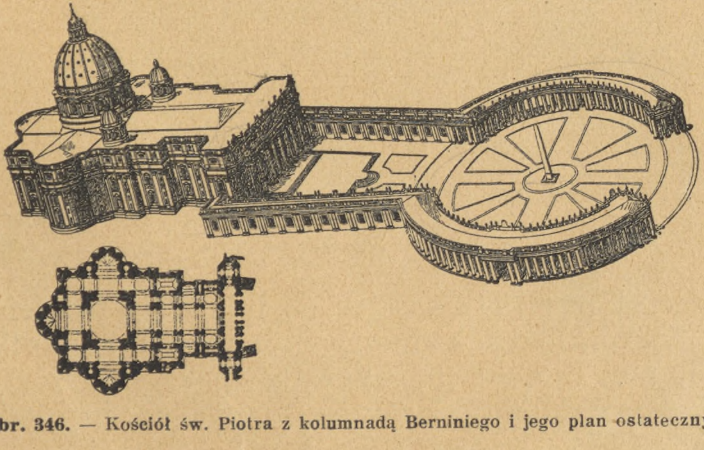
Obr. 344. — Michała Anioła plan przebudowy Bazyliki św. Piotra.

7. Późny renesans.

Jest to okres między 1550—1600. Nazywają go również wczesnym barokiem. Dwaj artyści nadają mu charakter. Michał Anioł (1575—1560) i Andrea Palladio. Obaj mają szeroki gest i pomysły. Obaj chętnie półkolumnami albo pilastrami ogromnych rozmiarów wiążą cokół przy ziemi odrazu z gzymsem wieńczącym — przypomniały się im kolosalne świątynie rzymskie. Nad gzymsem wieńczącym dają jeszcze balustradę i na osiach półkolumn piedestały, występujące naprzód z balustrady — na nich stawiają posągi. (Obr. 370.) W ten sposób na frontowej ścianie gmachu powtarza się rytmicznie od lewej do prawej wielki układ architektoniczny, wypukły ku widzowi, sięgający od ziemi po szczyt. Pilastry Michał Anioł podkłada szer-

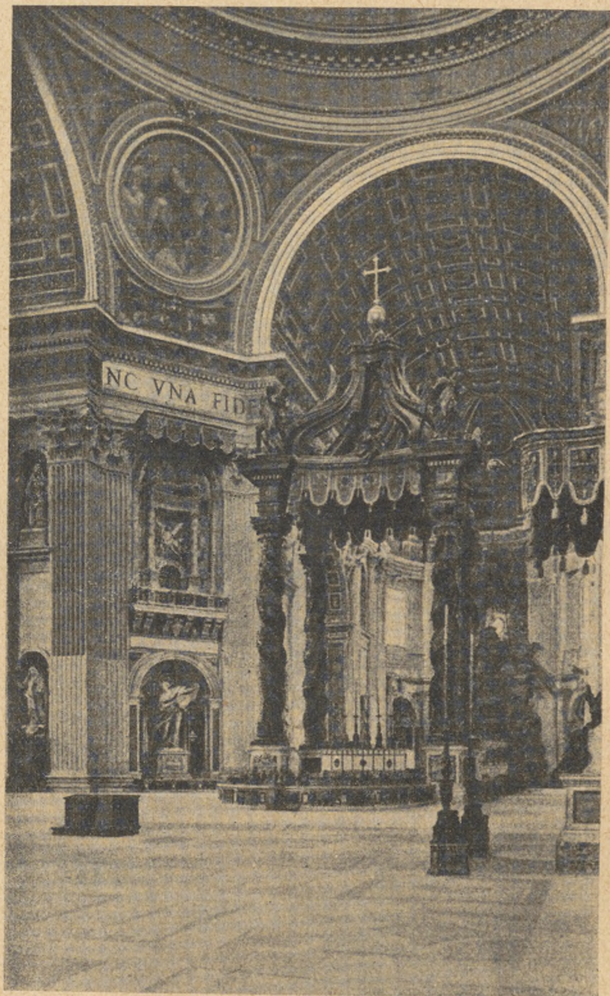


Obr. 345. — Kopuła św. Piotra w Rzymie. Michał Anioł.



Obr. 346. — Kościół św. Piotra z kolumnadą Berniniego i jego plan ostateczny.

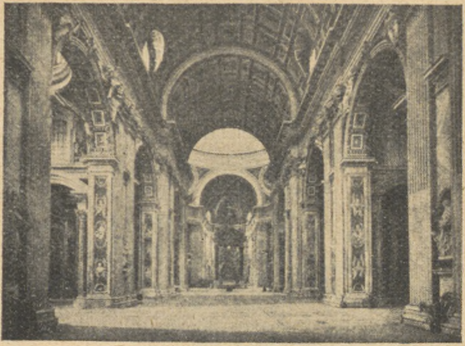
szemi pilastrami, niskim łukom nad otworami klucz środkiem wyrywa, a pozostałe resztki zakręca w dół w woluty i kółka. (Zob. grobowce Medyceuszów, kształt sarkofagów, obr. 371.) Zdobiąc w r. 1564 bramę miejską



Obr. 347. — Wielki ołtarz w kościele św. Piotra w Rzymie.

w Rzymie (Porta Pia) daje w portalu dwa frontony naraz. (Obr. 373.) Jeden zamknięty rozwartokątny, o linjach prostych, pod nim drugi łukowaty pękł środkiem, aby miejsce zrobić tabliczce, boczne fragmenty przerwanego

gzymsu zwinęły się w woluty i trzymają feston, przewiązany na krzyż wstążką na powierzchni gzymsu poziomego. Poziomy gzyms łamie się dwa razy, po rzymsku, wyskakuje ku przodowi, aby zwieńczyć występy bardzo wysokiego fryzu nad rowkowanemi pilastrami z prawej i po lewej. One jeszcze podłożone podwójnie. Na wysokości fryzu po bokach konsole na niby. Na fryzie środkiem widać łuk na niby i pod nim maskę nad kluczem poziomego zwieńczenia otworu. Niczego takiego nie robili starożytni. Michał Anioł nie naśladował żadnej kompozycji starożytnej. Pokazał, że formami klasycznemi może się architekt bawić, przerywać je, mieszać, zmieniać ustalone formy, proporcje, podziały, jak mu się podoba. Tą drogą poszli daleko artyści w. XVII-go i XVIII-go. Ich styl nie nazywał się w ich czasach barokiem. Baroco znaczyło wtedy po włosku tyle, co nieuczciwy zysk, nabieranie, bujanie, branie na fundusz, nabijanie w butelkę. Tym wyrazem nazwali w połowie wieku XVIII-go francuscy miłośnicy architektury greckiej styl dwóch wieków poprzednich. Zobaczymy, czy mo-



Obr. 348. — Wnętrze kościoła św. Piotra w Rzymie.



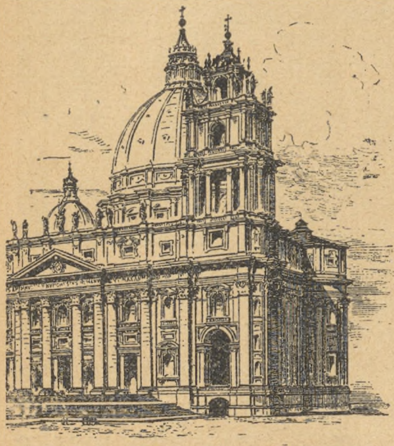
Obr. 349. — Fasada św. Piotra w Rzymie. C. Maderna.



Obr. 350. — Przedsionek kościoła św. Piotra widziany wpoprzek gmachu.

gło ich coś do tego skłonić. Oczywiście że nie jako Francuzów, tylko miłośników starożytnej prostoty.

Andrea Palladio († 1580), (obr. 370 i 374), jeszcze mocniej, niż Michał Anioł uwypukla rytmicznie powtarzające się układy kolumnowe. Wyła-

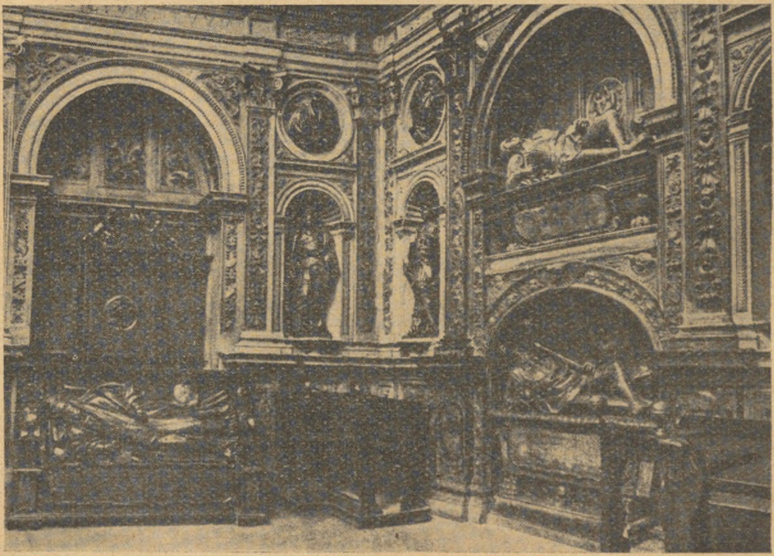


Obr. 351. — Wieża Berniniego usunięta.



Obr. 352. — Plac św. Piotra w Rzymie z lotu ptaka.

muje ku przodowi gzymsy, fryzy, architrawy, z pomiędzy kolumn wysuwa ku przodowi balkony, nad gzymsem nasadza attykę, małym kolumnom każe podpierać łuki

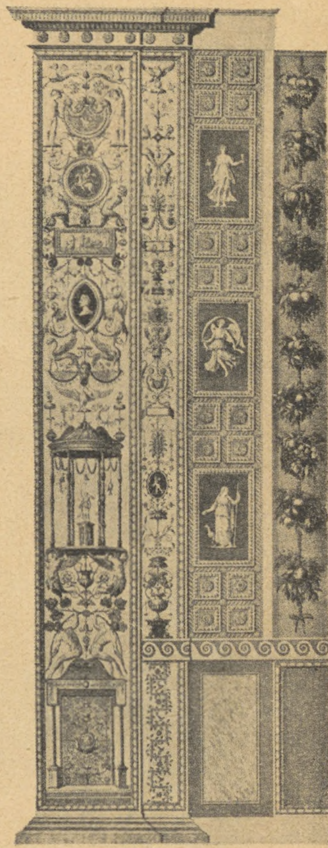


Obr. 353. — Wnętrze Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. Anna Jagiellonka wprost a Zygmuntowie na prawo.

w oknach, między niemi wielkie słupy dźwigają występy architrawu. Podobnie, ale gładziej, robił Sansovino. Budowle Palladia są mocne, tęgie, śmiało pomyślane, przejrzyste. I chciałoby się powiedzieć, że ani zbyt kolosalne, ani nie przeładowane — jakieś tak: w sam raz. Jakby



Obr. 354. — Groby Zygmuntów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu. — Ornamentów tyle, jak w podwórzu Ratusza Florenckiego na obr. 336.

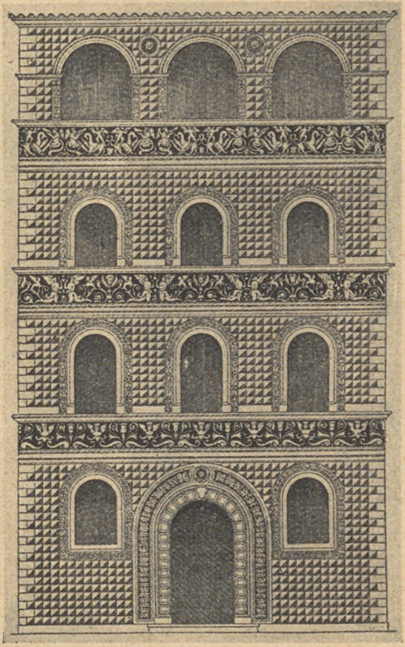


Obr. 355. — Groteski z Loggij Watykańskich Rafaela.

chór męski śpiewał pieśni greckie — coprawda po łacinie. Architekci dwóch wieków następnych nie krępowali się; puszczali wodze fantazji i nie żałowali akcentów. Jeżeli który wracał do wzorów Palladia, mówiono i dziś mówią o jego dziełach, że robią wrażenie szlachetne. Król Stanisław August też chętnie widział, jak w Warszawie w duchu Palladia budowano fasadę w kościele św. Anny na Krakowskiem Przedmieściu. Rozumiał go i lubiał.

8. Rzeźba renesansowa.

Rzeźbiarze wczesnego renesansu przeważnie zaczynali jako złotnicy we Florencji, żyli w czasach, kiedy powstała nauka anatomji, a oczy mieli skupione na zabytkach rzeźby starożytnej. Nie kopiują ślepo. Są pod wpływem starożytności i snują nić dawnej kultury dalej, jakby nie było przerwy po drodze — od czasów rzymskich. Lorenzo Ghiberti († 1455) przeszedł o całe niebo



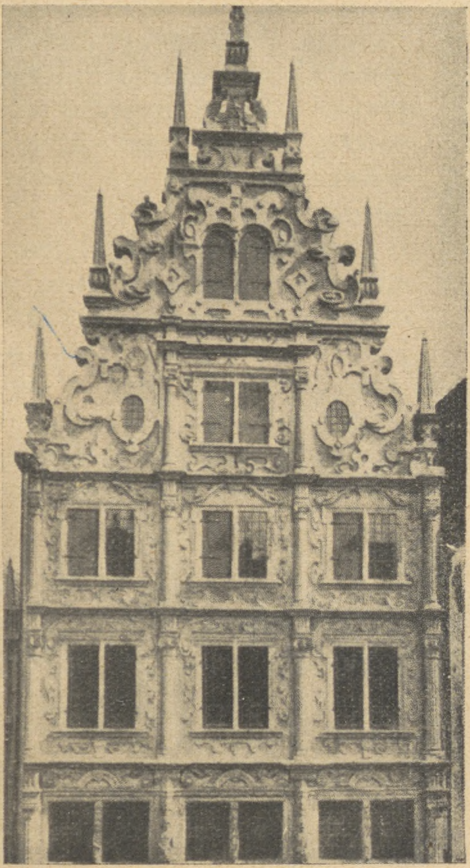
Obr. 356. — Fasada florencka zdobna sgraffittami. Sgraffitta naśladują tu też boniowanie.



Obr. 357. — Renesansowy słup niemiecki w kształcie świecznika.

wszystkie płaskorzeźby rzymskie, kiedy przez dwadzieścia siedm lat modelował w drzewie a potem odlał w bronzie swoje drzwi do Chrzcielnicy we Florencji (Obr. 375.) Zależało mu, podobnie jak rzeźbiarzom kolumny Trajana, na stworzeniu w płaskorzeźbach pozornej głębi, jak w obrazie. Udało mu się to, czego oni próbowali bardzo naiwnie. Więcej niż sto osób potrafił zmieścić w ramach jednej kompozycji figuralnej; dobrze opanował i udawał głębię.

Donatella rzeźby († 1466) biją w oczy energiczną charakterystyką modela, życiem, wyrazem pełnym wdzięku w twarzach i kościstych postaciach młodzieńczych, częściej powagą i siłą w imponujących figurach męskich. (Obr. 376 i 377.) Z jego pracowni wychodzi pierwszy wielki



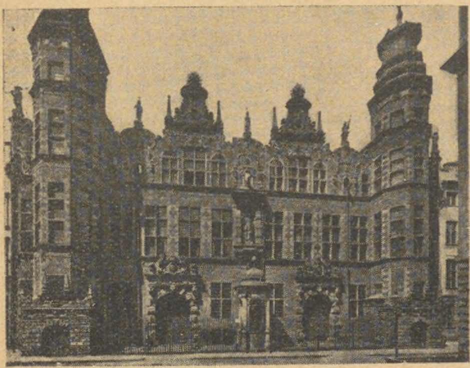
Obr. 358. — Renesansowy dom w Bremie.



Obr. 359. — Słup płasko ornamentowany w stylu renesansu niemieckiego.

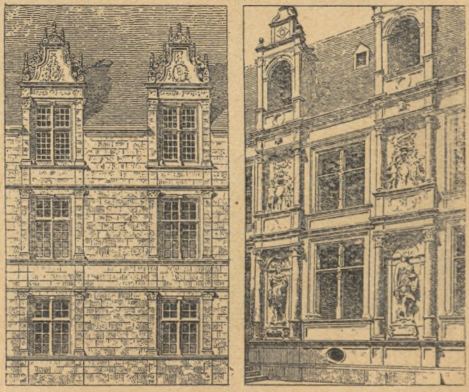
posąg konny w czasach Odrodzenia. To kondotjer Gattamelata obok kościoła św. Antoniego w Padwie. (Obr. 377.) Za symbol czasów Renesansu uchodzi inny posąg: kondotjer Colleoni (obr. 378), którego Verrocchio († 1488) ustawił przed kościołem św. Jana i Pawła w Wenecji. Dlatego symbol czasów, że taki dumny i energiczny ma

ruch i takby nie miał co począć z tą właśnie postawą i z koniem w portalu kościoła gotyckiego. Coprawda, pierwowzór tych kawalerzystów, Marek Aureli, nie robi takiej wojskowej miny na placu kapitolińskim w Rzymie. To był pisarz bardzo subtelny, daleki od wszelkiego teatru. Zatem i Verrocchio nie imituje rzeźby klasycznej, tylko nauczył się języka starożytnych, a mówi to, co ma sam do powiedzenia ludziom swojego czasu.



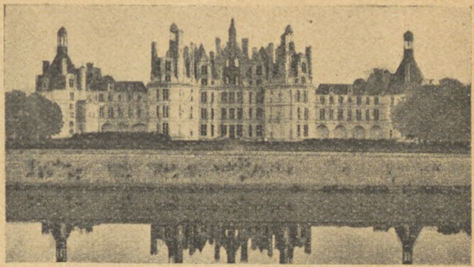
Obr. 360. — Arsenał w Gdańsku.

Michał Anioł, niespokojny duch, o niesłychanej energji, widział, jak w 1506-ym dobywano w Rzymie z ziemi grupę Laokoona. Już od lat był sławnym rzeźbiarzem a oto wracała w jego oczach na świat odwieczna rzeźba pełna gwałtu, jakby z pod jego własnej ręki wyszła i jakby z jego własnego ducha była poczęta. Musiał czuć, że się teraz na nowo wyzwala. Trzynaście lat studjował anatomję na zwłokach skazańców, aby poznać i opanować grę mięśni młodego ciała ludzkiego, które rozumiał i kochał, jak może nikt przed nim od czasów Hadrjana. A tak go zachwycały widoki skrótów silnego ciała, skręconego około swej płaszczyzny symetrji — nieraz jakby udręczonego niepokojem, strachem czy tęsknotą, że niezawsze się liczył z naturalnością ruchu. Jak w tańcu plastycznym ruszają się jego postacie aż nazbyt wyraziście. (Obr. 379 i nast.) Pewna przesada w wyrazie, pewna deklamacja, jest zresztą w Italji rodzima.



Obr. 361. — Lukarny.

Kiedyindziej skręcają się jego figury tylko dlatego, żeby nie stać prosto, bo przy postawie prostej zbyt mało linij i powierzchni biegnie w głąb. Podobnie u Matejki i u Malczewskiego dłuższe osie brył celują przeważnie w kierunku do widza. Innym razem ruszają się jego postacie poto, żeby sylwetą ciała wypełnić wyznaczone miejsce na powierzchni ściany, albo w danej bryle marmuru. Od Michała Anioła pochodzą całe pokolenia atletycznych figur świętych i świeckich, które się w kamieniu i w drzewie wyginają i prężą potężne mięśnie przez dwa wieki następne.



Obr. 362. — Zamek Chambord nad Loirą.



Obr. 363. — Fragment katedry na Wawelu. — Za gotycką wieżą graniastą kaplica Wazów i Zygmuntowska.

Powszechnie znany posąg Hermesa, biegnącego z palcem do góry — pospolity na bankach i sklepach jeszcze i współczesnych (obr. 384) — wyszedł w tej epoce z pracowni Giovanniego da Bologna († 1608). Również znane Porwanie Sabinek, grupa z trzech osób w ru-



Obr. 364. — Cerkiew wołoska we Lwowie.

chu tak splecionych, że z każdej strony można ją oglądać, a zawsze daje interesujący widok. (Obr. 385.) Teraz się rzeźbiło tylko ludzi w ruchu.

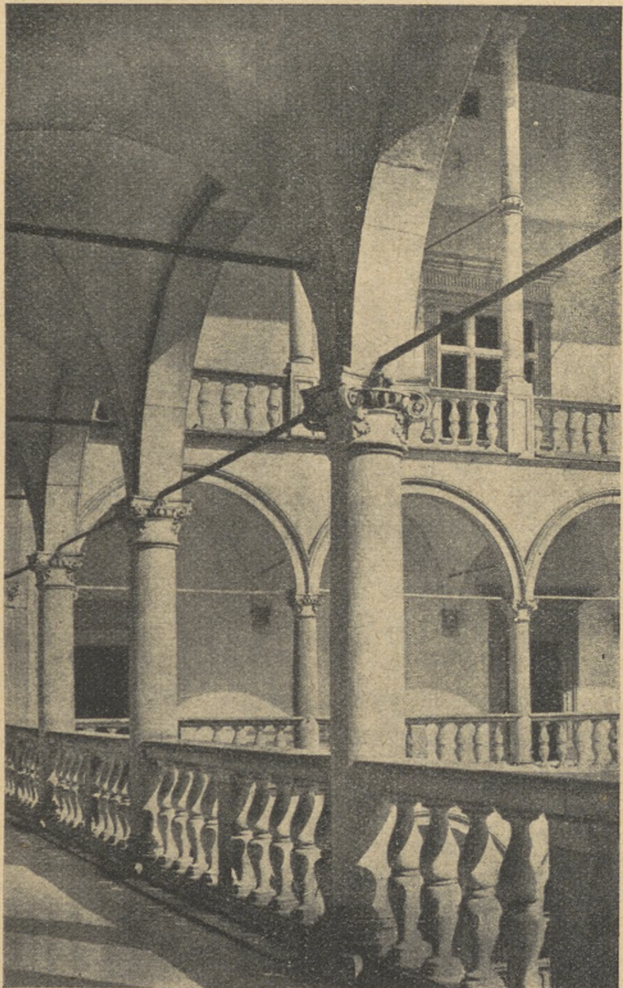
Figury świętych rzeźbione i malowane w epoce renesansu pełnego mają budowę atletyczną, gest pański, są naogół dobrze odżywione i pogodne. Malowane uśmiechają się uroczo, mają cerę powabną, suknie połyskujące. (Obr. 386 i 387.) W obrazach przeważają barwy ciepłe; duże, dobrze zbudowane postacie obrazu poruszają się w przestrzeni oddanej zgodnie z perspektywą, ustawiają się w przejrzyste grupy, często zbliżone do trój-



Obr. 365. — Podwórzec wawelski.

kąta równoramiennego. Fałdy szat straciły dawno kanty gotyckie, układają się prawidłowo, zgodnie z kształtem ciała i z naturą tkanin. Powierzchnia rzeczy, z wyjątkiem pejzażu, odtworzona łudząco — to nie są jednak

imitacje natury. Osoby i rzeczy w obrazach są jakby upiększone i wykonane śmiałemi widocznemi śladami wprawnej ręki. W żadnej poprzedniej epoce dziejów ludzkich nie umiano tak malować, jak teraz.

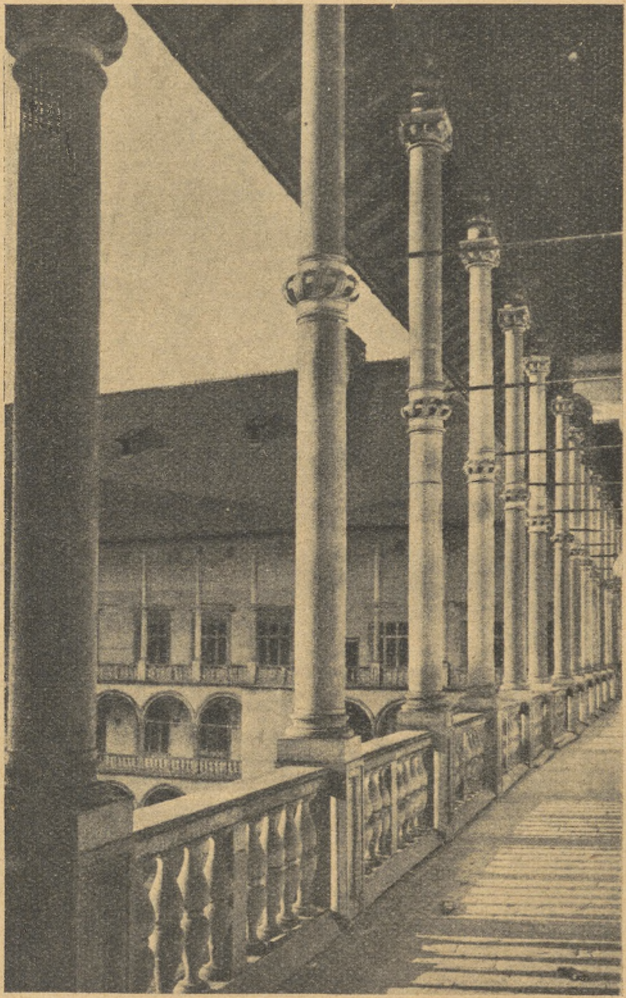


Obr. 366. — Ganek pierwszego piętra w Zamku Wawelskim.

9. Pismo i strój.

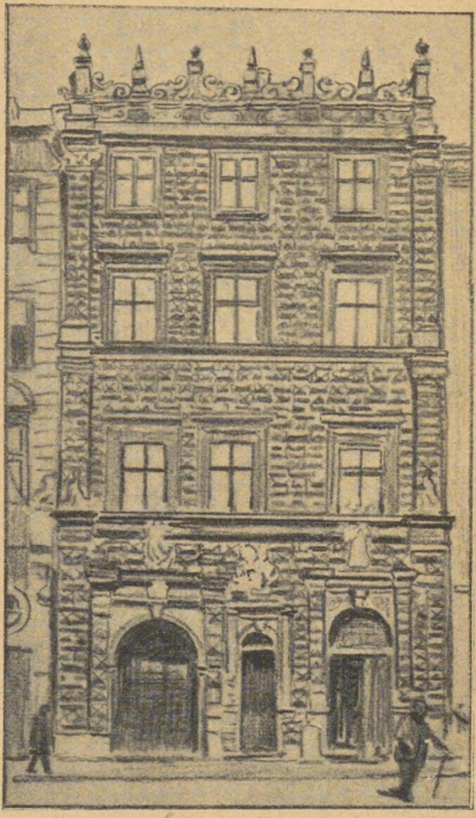
Pismo odręczne i drukowane również uległo zmianie. Znikły ostre kanty i załomy liter gotyckich. Zaczęto pisać zwykłą, do dziś używaną, kursywą łacińską, wróciła pro-

sta majuskuła w tytułach książek i rozdziałów, w inicjałach i w napisach uroczystych. W tekście upowszechniły się małe litery „drukowane“, czyli minuskuła.



Obr. 367. — Ganek II-go piętra w Zamku Wawelskim.

Strój męski w czasach Odrodzenia zmieniał się często i stawał się z biegiem lat coraz bogatszy i bardziej złożony. Różnił się też nieco w różnych krajach Europy. We Włoszech noszono w wieku XV-ym na głowie miękkie



Obr. 368. — Kamienica Anczowskiego w Rynku lwowskim. — Boniowana z attyką polską.

berety wzgl. czapeczki — bywały z odwiniętym brzegiem, z pod okrycia głowy zwieszały się długie włosy, koło szyi często widoczny kołnierz koszuli. Na koszuli dwie suknie fałdziste. Wewnętrzna przepasana pasem i najczęściej krótsza od zwierzchniej. Rękawy zwierzchniej długie i przebite na wylot. Spodnie, okrywające zarazem stopy, jak pończochy, były bardzo obcisłe i zrobione z materjału sprężystego. Obuwie z miękkiej skóry bez długich nosów z epoki poprzedniej. U kobiet jak u mężczyzn były w użyciu materje wzorzyste, połyskujące. (Obr. 388.)

W wieku XVI-ym mężczyźni nosili na krótko ostrzyżonych głowach toczki z piórem, jak Henryk Walezy w portrecie matejkowskim. Na szyi prasowana, rurkowana kreza. Tułów okrywała haftowana jakby kamizela z krótkiemi połami. Z pod niej wystawały rękawy w innej barwie sukni wewnętrznej. Na obcisłych spodniach czyli pończochach, sięgających wyżej, niż do pół uda, bufiaste, obszerne a krótkie i nieraz watowane i nakładanemi pasami pio-

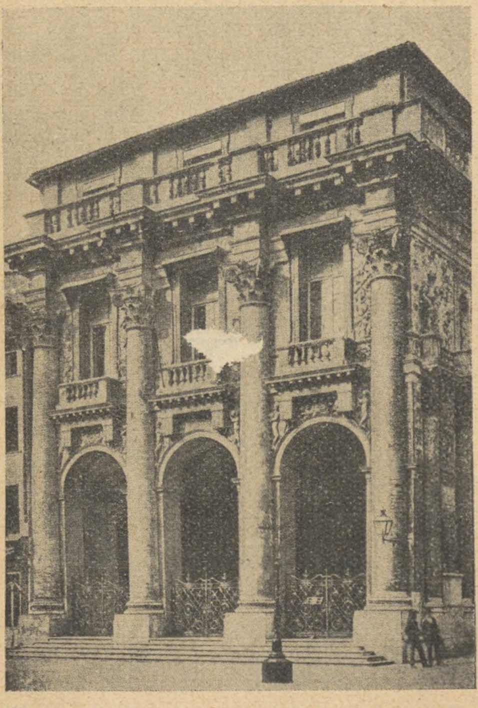


Obr. 369. — Ratusz w Sandomierzu. — Z wieku XIV-go z attyką późniejszą.

nowemi ozdobione, spodnie zewnętrzne. U pasa długa szpada po lewej a sztylet po prawej stronie. Na piersi łańcuch ozdobny. Na ramionach haftowany brzegiem płaszcz w kształcie półokrągłej peleryny. Wszystko razem było zgrabne, choć niewygodne, drogie i przeładowane ozdobami. (Obr. 389.) Strój obliczony na olśniewanie bogactwem materjału i ozdób. Ludzie, którzy coś robili, ubierali się i wtedy skromniej i prościej. Szczególnie: na codzień.

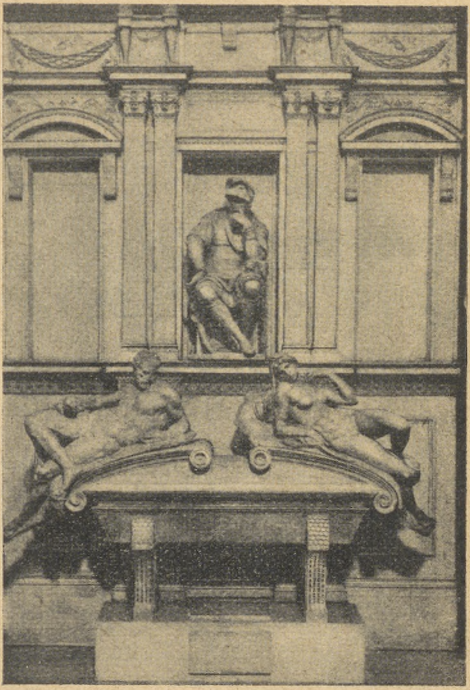
X. BAROK.

Za Juljusza II i Leona X zdawało się, że starożytność wróciła naprawdę i na stałe. Na środku obrazu przedstawiającego świat kultury duchowej współczesnej w osobach jej dawnych i nowych przedstawicieli, pod tytułem Szkoła Ateńska, wymalował Rafael w Watykanie Platona i Arystotelesa, (obr. 390), nie: św. Piotra i Pawła. Na Sądzie Ostatecznym Michała Anioła malowanym w Kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie Chrystus siedział na obłoku (obr. 391) nagi, młody, silny, bardzo ludzki. Bardzo męski, choć o kobiecych włosach. Stał inny jego Chrystus w kościele Sta Maria sopra Minerva w marmurze nagi, piękny i atletyczny, jak zapaśnik z krzyżem. (Obr. 392.) Nie gorszył tych, którzy go fundowali, ani tych, którzy pracowali przy jego wykonaniu. To byli humaniści, synowie świata klasycznego.



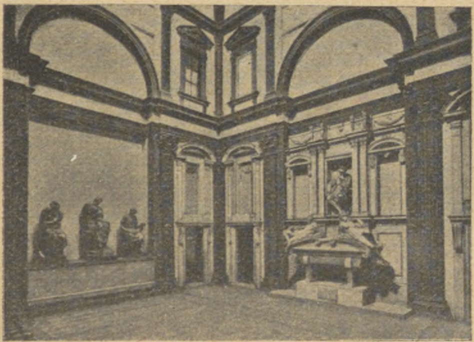
Obr. 370. — Pałac Prefektów w Vicenzy. A. Palladio.

Ale na północ od Alp odczuwano inaczej. Surowy, oschły duch Reformacji szerzył się jak pożar po Niem-



Obr. 371. — Grobowiec Wawrzyńca Medici u św. Wawrzyńca we Florencji.

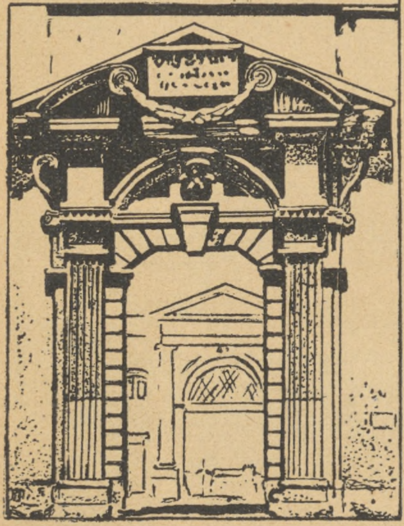
czech, Szwajcarji, Francji, Anglji, Skandynawji — dotarł do Polski. Druk roznosił prędko setki wydań Biblji, szerzyły się nastroje nieprzyjazne Rzymowi, rozpowszechniały się też poglądy zupełnie świeckie — poza katolicyzmem i protestantyzmem — bo wielu piszących ufało więcej ludzkim spostrzeżeniom i rozumowaniu, niż powagom Pisma św. i tradycji. O przyczynie, zasadzie i jedności wszechświata rozprawiały teraz broszury bez aprobaty kościelnej. Wydał taką nawet mnich, Giordano Bruno. Zaczęły się odzywać coraz liczniej głosy, że jedynem źródłem niezawodnem wiedzy ludzkiej mogą być tylko spostrzeżenia dokonywane zdrowemi zmysłami i zdrowy rozsądek do tego. Tak pisali filozofowie uznający *empiryzm* i *racjonalizm*. Nie wahano się czynić spostrzeżeń nawet nad zwłokami ludzkiemi, nawet nad gwiazdami, i wierzyć zmysłom i przyrządom więcej, niż wszelkim powagom i tradycjom. Miano odwagę wierzyć własnym zmysłom i myśleć niezależnie. Duchowe państwo Rzymu straciło olbrzymie prowincje. Odpadali nietylko ludzie zamożni i oświeceni, ale odpadał lud masami.



Obr. 372. — Wnętrze Kaplicy Medycejskiej u św. Wawrzyńca we Florencji. Michał Anioł. Na prawo pomnik Wawrzyńca Medyceusza.

Nic dziwnego, że Rzym zerwał się do walki z Re-

formacją i z świeckim duchem epoki. Piętnaście lat trwały obrady nad umocnieniem się wewnętrznem i ustaleniem ustroju Kościoła, zanim je zamknięto uchwałami Soboru Trydenckiego w r. 1560-ym. Już od dwudziestu lat działała wtedy w obronie katolicyzmu karna i energiczna duchowna armja Towarzystwa Jezusowego. Już w trzydziestu sześciu kollegjach jezuickich, rozsianych po całej Europie, wychowywała w duchu rzymsko katolickim więcej niż 6000 synów zamożnej szlachty. O tę szło przedewszystkiem. W cztery lata później zaczęła pracować w Rzymie Kongregacja Indeksu książek zakazanych i zorganizowana na nowo przez Pawła IV. Kongregacja św. Officjum, czyli t. zw. św. Inkwizycja. Ustał zbytek na dworze papieskim. Pius V († w 1572) żył jak mnich i chodził boso w procesjach po ulicach Rzymu.



Obr. 373. — Porta Pia w Rzymie. Michał Anioł.

Zmienił się stosunek do tradycji starożytnych. W 1545 pisze Pietro Aretino, pamflecista wenecki, znany zresztą z wad charakteru i z wesołego życia, do Michała Anioła list pełen zgorszenia. Skarży się i gorszy, że na Sądzie Ostatecznym w Kaplicy Sykstyńskiej widać tyle nagich ciał. Powiada, że ten obraz nadaje się raczej do łaźni, niż do Kościoła, uważa go za bluźnierstwo popełnione pendzlem. Aretino sam nie był wzorem wstydliwości i daremnie się długie lata przymawiał o jakiś prezent u mistrza. Swoje listy publikował a wiedział i czuł



Obr. 374. — Villa Rotonda koło Vicenzy. A. Palladio.



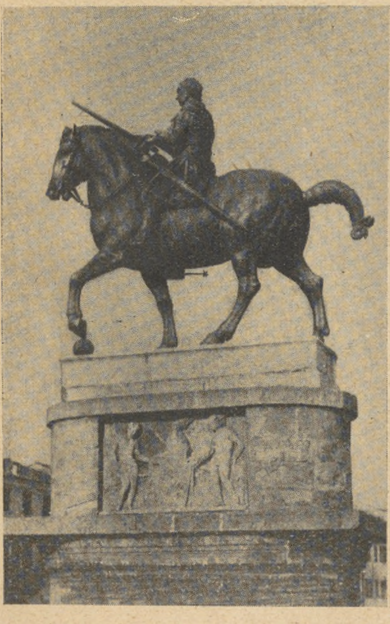
Obr. 375. — Bronzowe drzwi Ghibertiego do Chrzcielnicy florenckiej.

dobrze, co się kiedy opłaci napisać. Wyczuwał ducha czasu. Niedługo polecono Danielowi da Volterra domalować osobom świętym w tym obrazie jakie takie ubrania. W 1573 wezwano Wenecjanina Pawła Weroneń-

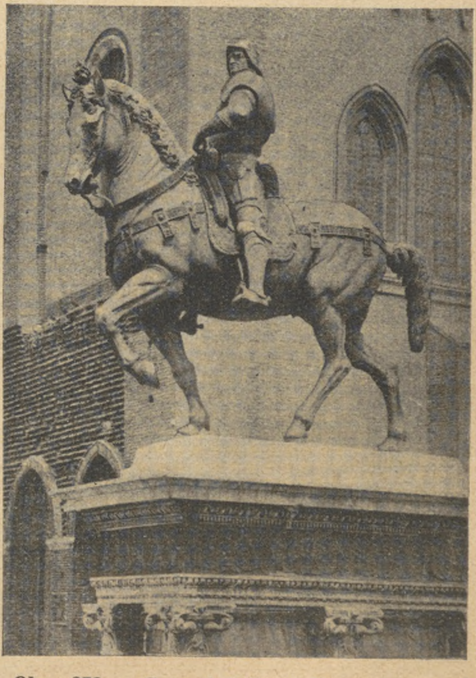
czyka przed trybunał św. Inkwizycji za to, że swą Ostatnią Wieczerzę potraktował zbyt po świecku. Ten obraz dziś wisi w Louwrze. Z przed fasady Kapitolu usunięto posągi Jowisza i Apollona, ustawione jeszcze tak niedawno. Minerwa została, ale zamiast włóczni dostała krzyż do ręki, aby była symbolem Romy katolickiej. Florencki rzeźbiarz i architekt Ammanati błaga teraz listownie Ferdynanda, Wielkiego Księcia Toskany, żeby mu pozwolił nagie postacie bóstw greckich, które sam był przed



Obr. 376. — Donatella biust Mikołaja da Uzzano i głowa dziewczynki.



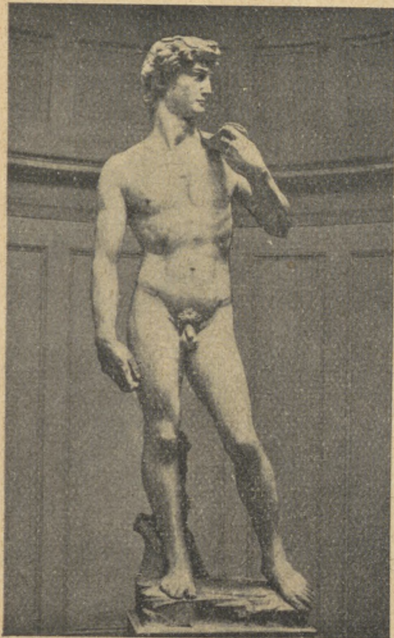
Obr. 377. — Generał Gattamelata Donatella przed kościołem św. Antoniego w Padwie.



Obr. 378. — Generał Colleoni Verrocchia przed kościołem św. Jana i Pawła w Wenecji.

trzydziestu laty wykonał w ogrodzie pałacu Pittich, poubierać i przemianować je na symbole cnót chrześcijańskich. Posągi Trajana i Marka Aurelego ustępują na

swych kolumnach miejsca figurom św. Piotra i Pawła. Chrystus Michała Anioła w Sta Maria sopra Minerva dostaje metalową przepaskę na biodra i mosiężny bucik na jedną stopę, zbyt narażoną na scałowanie. (Obr. 394.) W 1586 Sykstus V każe ustawić stary egipski obelisk przed kościołem św. Piotra, tam gdzie dziś stoi, kosztem ćwierci miljona lirów, ustawia na jego szczycie krzyż z bronzu na wysokości 41 metrów i pod dedykacją Au-



Obr. 379. — Dawid Michała Anioła (wysoki na 5 i pół metra).

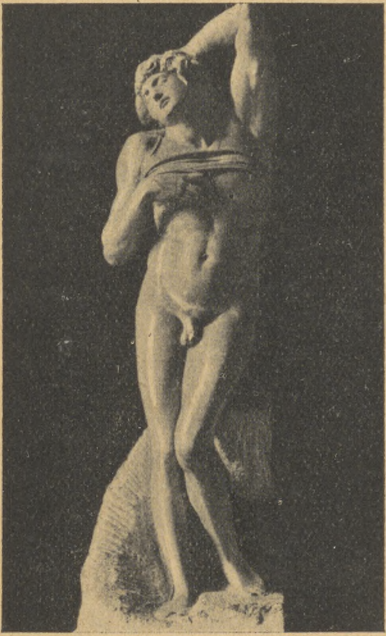


Obr. 380. — Głowa Dawida Michała Anioła.

gusta i Tyberjusza u dołu każe wyryć słowa: „Oto krzyż Pański, uciekajcie przeciwnicy, zwycięża lew z pokolenia Judy“. Kościół rzymski w tej epoce walczy rzeczywiście z największą energją i zwycięża. Do walki o duszę mas służyła także architektura, rzeźba i malarstwo. Każda z tych sztuk musiała swojemi środkami działać, aby masy chwiejące się przy kościele zatrzymać a odpadłe do niego nawrócić.

Człowiek niewykształcony nie zna się na dogmatach, nie musi jasno wiedzieć, w co wierzy — natomiast lgnie

i przyzwyczaja się do tego, co widzi. Zbór protestancki nie przemawiał do zmysłów. Szare ściany, czarne napisy na nich i wielki krzyż na ścianie. Widoczna niechęć do wszystkiego, co jest zbytkiem, pompą, bogactwem, niechęć do rzeźb i obrazów, niechęć do kultu świętych i to przekonanie prozaiczne, że kościół każdy jest wyłącznie



Obr. 381. — Jeniec konający Michała Anioła. Figura do pomnika Juljusza II-go.



Obr. 382. — Mojżesz Michała Anioła. Figura do pomnika Juljusza II-go.

tylko miejscem zebrań religijnych, a nie osobistem mieszkaniem Boga.

W przeciwieństwie do zboru, kościół łaciński musiał zwracać na siebie uwagę i chciał być wspaniały, wielki, interesujący, niezwykły. Wewnątrz bogaty, powabny, ciekawy i pobudzający do wzruszeń. Zbudowany chciał być i urządzony w duchu epoki, w „nowym“ stylu — nie cofał się do gotyku, ani do romańszczyzny — to nie było do pomyślenia w tych czasach. Kościół zaprzągł do swojej służby architektów współczesnych — korzystał z prac Vignoli, Maderny, Berniniego, Borrominiego, Longheny i szeregu innych współczesnych talentów. Ci stwarzają



Obr. 383. — Złożenie do grobu. Michał Anioł.

barokową architekturę kościelną, która się z Włoch rozchodzi po całej Europie.

1. Cechy baroku kościelnego.

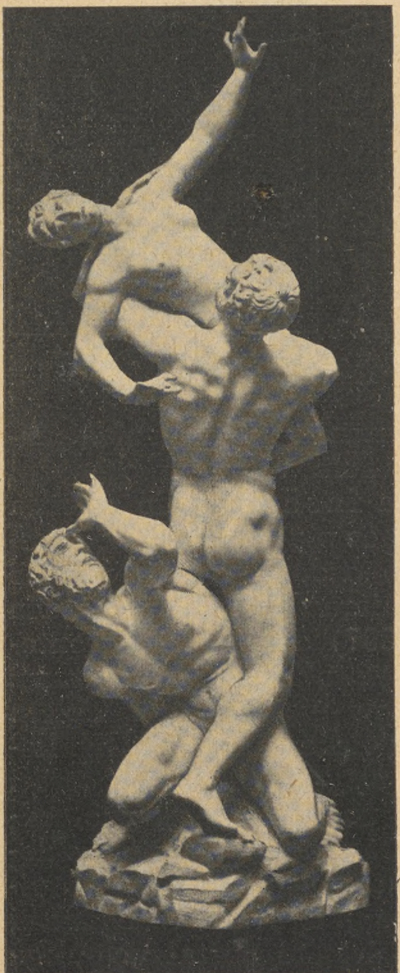
Architekt tego okresu zarzuca za Michałem Aniołem marzenia renesansowe o świątyni centralnej — kościół potrzebuje szerokich naw podłużnych, sklepionych beczkowo — na sklepieniu malarz rozwinie perspektywę nieba. Główna nawa prowadzi teraz za przykładem św. Piotra do kopuły, zawieszonej nad prezbiterjum. Nawa główna rośnie wszerz kosztem naw bocznych. Te zamieniają się w szereg ciemnawych wąskich kapliczek — dobre pomieszczenie dla konfesjonałów, nagrobków fundatorskich i dla ołtarzy bocznych. (Obr. 395.) Z wierzchu wspaniała f a s a d a, mało zależna od budowy wewnętrznej, nie licząca się ze ścianami bocznemi. Dostawiona z przodu jako ozdoba. Ściany boczne zostawione nieraz byle jak. Fasada (obr. 396 i 397) zwieńczona frontonem klasycznym albo kilkoma odrazu, ujęta z boków w esownice, dołem szeroka, podzielona pilastrami lub kolumnami na trzy lub na pięć części w kierunku poziomym. Gzyms oddziela jej parter na wysokości sklepienia naw bocznych. Między jej pilastrami nisze puste lub z figurami świętych. Na środku portal wypukły, silnie i bogato akcentowany słupami i zwieńczeniem, nad nim okno, balkon, ozdobna, wyginana tarcza czyli kartusz, na fryzie często napis. Do trojga drzwi prowadzą schody szerokie. Dachy wież obite blachą, wybrzuszone dołem i zaklęsłe górą,



Obr. 384. — Merkury z kaduceuszem w ręku. Giovanni da Bologna.

sylwety mają ujęte esowatym konturem, złożone, rozczłonkowane, zawiłe.

We wnętrzu (obr. 398) rytm barwnych, podkładanych pilastrów sięga pod bogaty, często łamany, gzyms górą. Na sklepieniu dołem malowana architektura rośnie jeszcze wzwyż a wyżej, łudząco malowane, niebo otwarte i postacie świętych na chmurach w ruchu. (Obr. 399.) Wielki ołtarz w otoczeniu potężnych kolumn. Słupy mają głowice a nieraz i trzony złocone, na nich fragmenty belkowań i zaczęte łuki gzymsów. Na fragmentach łuków i gzymsach klęczą anioły o złotych skrzydłach, pod kolumnami na stylobatach, w patetycznych ruchach ujęte, kolosalne postacie świętych w rozwianych, kanciastych szatach z pastorałami, w infułach, z głowami wzniesionemi, z rozwianemi brodami, górą obłoki rzeźbione w stiuku, na nich Duch św. jako gołąb, z obłoków sterczą złocone promienie z drzewa, za tem nieraz prawdziwe okno oślepia blaskiem słonecznym. Do tego dymy kadzideł i płomienie świec dołem, złociste szaty liturgiczne i grzmiący głos organów i niewidzialne chóry z nad wejścia. Przepych. (Obr. 400.)



Obr. 385. — Porwanie Sabinek. Giovanni da Bologna.

W obrazach męki i ekstazy świętych. Wymyślne a odtworzone dokładnie, łudząco, tortury, widzenia, zachwycenia, żarliwe modlitwy, wzniesione oczy. Rzeźbione kotary, liczne główki skrzydlatych aniołków. Rzeźbione



Obr. 386. — Św. Jan Chrzciciel Tycjana. Postawa, budowa, gest, nawet strój pełen wdzięku.

obłoki zachodzą tu i ówdzie na architrawy. Potępieńcy malowani w doskonałych skrótach spadają z powierzchni sklepień na posadzkę, lecą za nimi wojska niebieskie, św. Michał w stroju rzymskim połyskuje tarczą, zamierza się mieczem z płomieni. Nie wiadomo, gdzie się kończy ściana prawdziwa, gdzie się zaczyna architektura malowana, który pilaster z czerwonego marmuru a który malowany tylko na marmur — najczęściej wszystkie są ze stiuku t. j. mieszaniny gipsu z proszkiem marmurowym, wypolerowanej i natartej woskiem po wyschnięciu. (Obr. 401.) Wygląda to na marmur. Pierwowzorem tego typu kościołów jest rzymski kościół del Gesú, który dla OO. Jezuitów projektował Vignola w 1568 a fasadę dał mu della Porta. Stąd styl ten nazywa się też stylem jezuickim.



Obr. 387. — Chrystus i Magdalena. Tycjan. Scena zwana: „Noli me tangere". (Porównaj mozaiki bizantyńskie.)

OO. Jezuici rozwinęli w swoich kollegjach sztukę dekoracyjną bardzo wysoko, przedstawienia teatralne treści religijnej należały u nich do programu wychowania. W w. XVIII jezuita O. Andrzej Pozzo wydaje doskonały podręcznik perspektywy ze szczególnem uwzględnieniem potrzeb kościoła i sam maluje sztuczną architekturę i niebo na sklepieniu kościoła św. Ignacego w Rzymie. (Obr. 402.)

Później Borromini († 1667) wprowadza w fasadach kościołów pionowe powierzchnie krzywe, sfa-

lowane — zamiast płaskich. (Obr. 403 i 404.) Ściana frontowa stoi wtedy nie jak mur, ale jakby arkusz blachy, wypukły środkiem a zaklęsły z boków, lub naodwrót. Łuki okrągłe ustępują miejsca eliptycznym, przypłaszczonym, elipsy zjawiają się w rzutach poziomych — widać taki plan np. u Dominikanów we Lwowie, płaskorzeźby stają się coraz wypuklejsze, puste miejsca między pilastrami wypełniają zaklęsłe pola w ramach, kartusze, ślepe okna. Sztukator i pozłotnik mają coraz więcej do roboty.



Obr. 388. — Stroje włoskie około r. 1400.



Obr. 389. — Stroje francuskie z drugiej połowy wieku XVI-go.

Pilastry okien i portali stają pod ukośnym kątem do ścian, kapitele zbliżone do jońskich zdobią się kwiatami, festonikami, kazalnica często w kształcie łodzi, z niej spływa sieć rzeźbiona, do niej przymocowane postacie apostołów w szatach łamanych fantastycznemi fałdami. To rzeźbiona przenośnia. Działalność kaznodziejską chętnie przedstawiano jako rybołóstwo. Trafnie. Trzony słupów kręcone, nieraz oplątane laurem. Na fasadzie niekiedy słupy tkną do połowy grubości we wnękach pionowych ściany, przez co stale rysują się z daleka czarnym konturem.



Obr. 390. — Szkoła Ateńska Rafaela. — Naokoło Platona i Arystotelesa zgrupowane postacie starożytnych autorów, których w czasach Odrodzenia na nowo czytać zaczęto. Apollon i Atena u góry.

W wieku ośmnastym dekoracja wnętrz stanie się lekka, figlarna a jeszcze bardziej fantastyczna. Kręte, esowate ozdoby stiukowe o nieznacznej plastyce zaczną ze ścian wychodzić aż na sklepienie, zjawią się fantastyczne muszle i muszelki (rocaille), kratki, kwiatki, wstążki, na nich emblematy zawieszone z kokardką, popielate i blado niebieskie tło i biały ornament — mało złota i unikanie symetrji. Z pompatycznych sal dworskich przyjęć zrobią się figlarne, zaciszne pokoiki. To będzie już styl Rococo. Ostatnie ogniwo renesansu, ostatnia nowa forma, w którą się przekształci, zgodnie ze zmienionym duchem czasu, architektura klasyczna. Potem zacznie się powtarzanie tego, co już raz było przedtem — aż do dni naszych.



Obr. 391. — Chrystus z Sądu Ostatecznego Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie.

2. Barok świecki.

Pałace barokowe rozwijają się nieco inaczej, niż kościoły. Rzymski pałac w tym okresie ma zrazu powierzchowność bardzo prostą, surową, ozdób prawie nie używa.



Obr. 392. — Chrystus Michała Anioła z kość. S-ta Maria Sopra Minerva w Rzymie.

W roku 1547 skończył Michał Anioł w Rzymie pałac papieskiej rodziny Farnese przy Placu Campo dei Fiori, znanym stąd, że stał na nim stos śmiertelny Giordana Bruna. Pałac Farnese rozpoczął był Sangallo, kiedy Aleksander Farnese był jeszcze kardynałem. Pałac był już wtedy szeroki na 43 m. Gdy kardynał został papieżem, kazał fasadę pałacu rozszerzyć do 59 m, aby był wspanialszy. (Obr. 338.) Sangallo chciał go zwieńczyć średniej szerokości gzymsem tuż nad



Obr. 393. — Chrystus z uczniami w Emaus Pawła Weroneńczyka. Kilka osób współczesnych nie bierze udziału w sprawie. Dzieci psem i kotem zajęte.

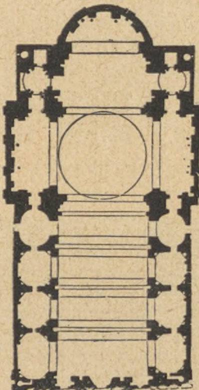
szczytami okien drugiego piętra, aby w ten sposób położyć akcent na bardzo wysokie piętro pierwsze a drugie traktować jako uzupełnienie, mniejszego znaczenia. To zwyczajna charakterystyka architektury pałacowej. Michał Anioł nie dbał o to. Chciał, żeby gmach robił wrażenie kolosalne a jednolite jako całość. Zatem podniósł mur drugiego piętra jeszcze o dwa metry i zwieńczył go

gzymsem niesłychanej szerokości. Teraz żadne piętro nie wyróżnia się wielkością od innego — gmach jest prostszy i olbrzymi. Otynkowany, rustyka tylko na krawędziach. Portal wypukły, nad nim balkon i loggia, której belkowanie trzymają dwie figlarne kolumienki. Nad loggią kartusze z herbami aż po drugie piętro. Dzieje zmian tego pałacu to obraz narodzin stylu barokowego, podobnie, jak dzieje kościoła św. Piotra. Szukanie olbrzymich mas.

W podwórzu pałacu Farnese (obr. 405) Sangallo skończył był dwa piętra, dając na dole otwarte arkady na pilastrach i belkowania na kolumnach



Obr. 394. — Chrystus z Sta Maria Sopra Minerva w późniejszej postaci.



Obr. 395. — Rzut poziomy jezuickiego kościoła Del Gesú w Rzymie.

doryckich, a górą arkady zamknięte i półkolumny jońskie. Michał Anioł zachowuje, zgodnie z tradycją, na drugiem piętrze styl koryncki, ale zamiast półkolumn daje podkładane pilastry. Arkad już niema wcale. Każdy otwór okienny dostaje swój własny frontonik, zwieńczony niskim łukiem. To drugie piętro wnętrza jest już barokowe.

W 1612 postawił D. Fontana z polecenia Pawła V wspaniałe zakończenie wodociągu na wzgórzu Janiculum,

(obr. 406), nie pierwsze zresztą w Rzymie, ale bardzo charakterystyczne dla architektury barokowej u jej źródła. Jest to rodzaj łuku triumfalnego, który warto porównać



Obr. 396. — Fasada jezuickiego kościoła Del Gesú w Rzymie.



Obr. 397. — Fasada kość. św. Zuzanny w Rzymie.

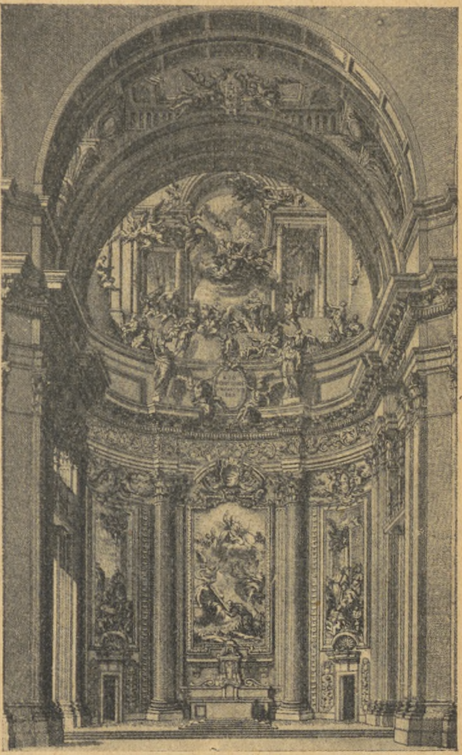
z łukiem Tytusa. Widać, jak się spotęgowało dążenie do wielkich ciężkich form, do przepychu, bogactwa kształtów. Główny trzon na trzech łukach dźwiga na belkowaniu olbrzymiem potężną tablicę dedykacyjną i fronton nad nią a występuje nieco naprzód, boczne skrzydła mają łuki niższe, są trochę cofnięte wstecz a nad ich belkowaniem spada od górnego gzymsu piękna krzywa attyki, wiążąca je z głównym masywem. Warto rozpatrzeć, jak bogato rozwinął się rzut poziomy i przekroje w różnych wysokościach, jakie cokoły na cokołach, jakie łamane belkowania i gzymsy, hermy z głowami karjatyd i attyki i woluty i orły i wazy i anioły obok tarczy herbowej. I jak ogromna, ciężka tablica z napisem fundatora. Woda, spa-



Obr. 398. — Wnętrze kościoła Del Gesú. Vignola.

dająca dołem — dla niej nibyto ten łuk triumfalny — wygląda dosyć skromnie przy tej paradzie. To też nie jest to pomnik wody, tylko pomnik fundatora łuku. Jego chwałę głosi napis u góry — bardzo głośno.

W tych czasach prostota wyszła z mody całkowicie. Nasz poeta barokowy też nie pisze, że zeszło słońce pod Chocimem, tylko powiada: „Już Lucyfer jasnemi poglądał oczoma“, a inny mówi o tem samem: „Już Tytan na pół nieba wygnawszy kwadrygi, skoro im przetrze czoła, puszcza na wyścigi“. Dziś i poeta powiedziałby to prościej.



Obr. 399. — Chór kościoła św. Ignacego w Rzymie. A. Pozzo.

Z biegiem wieku XVII ozdoby fasad zyskują coraz bardziej na plastyce, wyskakują coraz dalej ku widzowi z muru, wyginają się i uwielokrotniają — zupełnie jak syryjskie zabytki baroku rzymskiego z II wieku po Chr. — dopiero niektórzy architekci wieku XVIII przypomną sobie Palladia a potem wrócą z początkiem wieku XIX do zupełnie spokojnych wzorów klasycznych.



Obr. 400. — Ołtarz św. Ignacego w kościele Del Gesú w Rzymie.

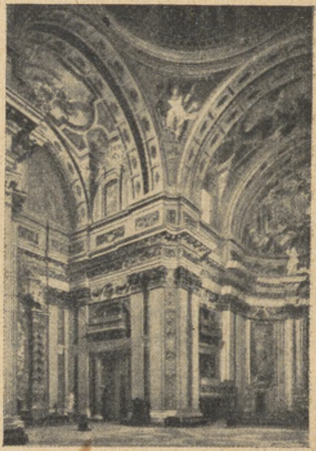
W ogrodzie pałacu rodziny Borghese stoją pod murem studnie roboty Rainaldiego († 1691). Obr. 407. Na wysokich cokołach tańczą parami karjatydy. Z okna górą zwisają grube festony kwiatów i owo-

ców. Rzeźby w niszy, arkada i potężny gzyms, esownice i owal okna i znowu gzyms do łuku. Swobodna muzyka form. Jak bardzo odmienna od gotyku.

We wnętrzach pałaców barokowych przepych ponad wszelką miarę. Złote, wypukłe, gęste ornamenty kapią ze sklepień i ociekają

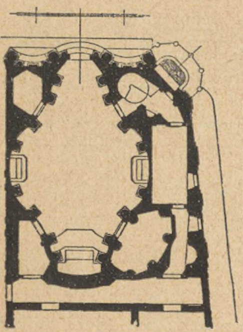


Obr. 401. — Sklepienie chóru w kościele San Carlo al Corso w Rzymie.



Obr. 402. — Fragment wnętrza kościoła św. Ignacego w Rzymie.

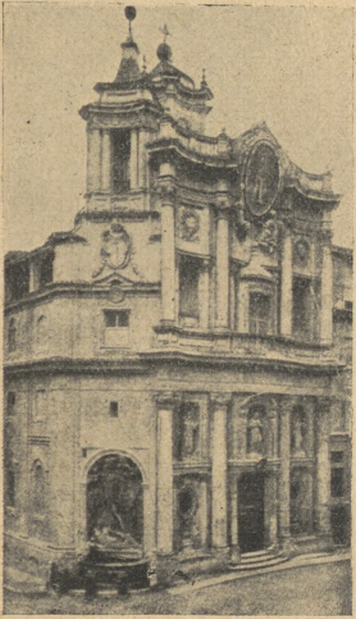
po ścianach. Miejsca wolnego niema. Rzeźby, pilastry, gzymsy, płaskorzeźby, nisze, figury, biusty, ornamenty, girlandy, festony, przeobfite profilowane ramy, obrazy nad głową i obrazy na ścianach. Bogate pająki, świeczniki, odrzwia, supraporty, posadzki. Niema gdzie spocząć okiem. Na pierwszem piętrze pałaców nieraz długie, obszerne krużganki, wysoko sklepione a oszklone od strony ogrodu. To t. zw. galerje. (Obr. 408.) Miejsce na zbiory rzeźb dawnych i nowych, naprzeciw okien wielkie obrazy bitew, uroczystych ceremonij, portrety, sceny mitologiczne i religijne. Naśladował galerje Ludwik XIV w swoim pałacu wersalskim a za nim możni panowie w swoich zamkach i pałacach w całej Europie. (Obr. 409.)



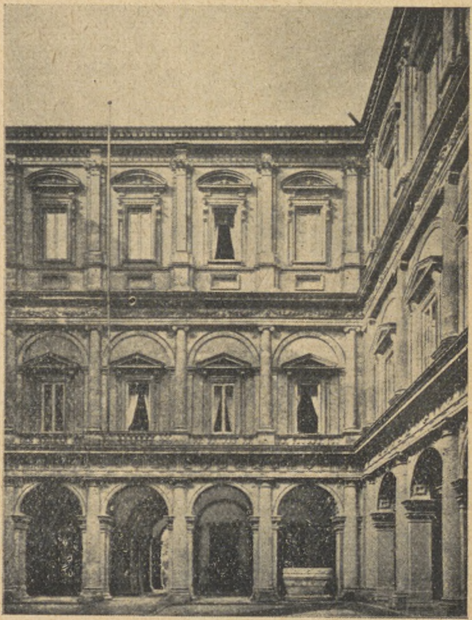
Obr. 403. — Rzut poziomy kościoła S. Carlo alle quattro fontane w Rzymie.

Majestat pałacu barokowego musiał działać także na zewnątrz, chciał promieniować na przyrodę otaczającą.

Więc przed pałacem, szczególnie we Francji, wielki podwórzec, otoczony sztachetami, pozwalał dojrzeć mieszkanie magnata, ale nie pozwalał zbliżyć się do pałacu tym, których odźwierni nie wpuścili przez wspaniałą, wysoką, żelaznemi sztachetami najeżoną bramę. Za pałacem park. Główna aleja środkiem biegła prawie w nieskończoność. (Obr. 410—412.) Szeroka — nie dla pieszych przechadzek, tylko do uroczystych wyjazdów konno albo w po-



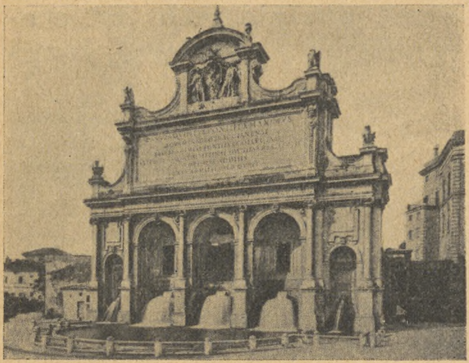
Obr. 404. — Fasada kościoła S. Carlo alle quattro fontane w Rzymie. Borromini.



Obr. 405. — Podwórzec pałacu Farnese w Rzymie. Fasada na obr. 338.

wozach, w lektykach, w licznem towarzystwie i z tłumem służby. Rozległe trawniki, na nich olbrzymie sadzawki i wysokie fontanny, drzewa i krzaki, strzyżone w długie zielone mury pod sznur albo w arkady, aby i one czuły władzę pana domu i stały przed nim wspaniale na baczność — nie tak, jak je Pan Bóg stworzył, ale tak, jak im kazano. W zielonych ścianach szpalerów wystrzyżone nisze. W nich posągi i grupy posągów treści mitologicznej. Drogi w parku i ścieżki zbiegały się ku fasadzie pałacu — ona była ośrodkiem wszystkiego, co

tylko było z niej widać. Jeśli teren pozwalał, zdobiły park kaskady wody, spływającej sztucznem korytem ze wzgórz pomiędzy sztuczne grupy skał i posągów. Za przykładem parków italskich



Obr. 406. — Ujście wodociągu Aqua Paola w Rzymie. Giov. Fontana.



Obr. 407. — Studnie w ogrodzie pałacu Borghese w Rzymie. C. Rainaldi.

urządził sobie taki park Ludwik XIV w Wersalu według projektu Le Notre'a, a park wersalski naśladowano we wszystkich bogatszych rezydencjach pańskich przez dwa wieki. Do dziś w tych częściach Polski, które długo zostawały pod wpływem Paryża przez Petersburg, ogród publiczny i plantacje miejskie trzymają się stylu „francuskiego" — wysokie sztachety, bramy zamykane wieczorem, albo w niepogodę, niedostępne trawniki i pozorne ścieżki, ornamentowane klomby, niby dywany w ubogich domach, na które dzieciom wstąpić nie wolno a oglądać je najlepiej z aeroplanu — tak są duże i nieogarnione okiem — szpalery strzyżone, ogród niegościnny, tylko reprezentacyjny, popisowy, do parady, nie do współżycia z przyrodą. To jeszcze tradycja rezydencyj



Obr. 408. — Galerja w pałacu Spada w Rzymie.

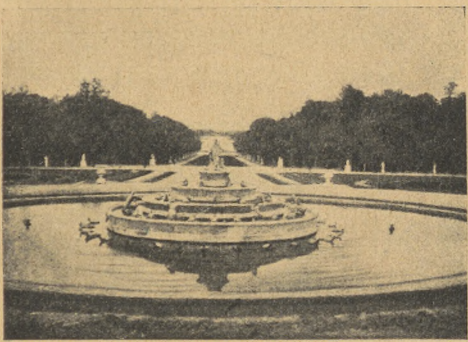
barokowych. Przyszła do nas z Rzymu, ale nie wprost, tylko przez Paryż i Petersburg. Straciła swój dawny sens, ale trwa. W Rzymie do dziś stoją otworem piękne ogrody publiczne, dostępne i gościnne zawsze dla każdego. Szkoda, że tylko wiosną zielone.



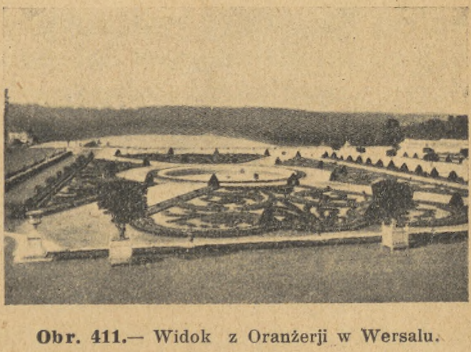
Obr. 409. — Galerja zwierciadlana w Wersalu.

3. Rzeźba barokowa.

Tematów do rzeźby dostarcza w okresie baroku mitologja, biblja, dzieje świętych, robią się liczne grobowce, ozdoby figuralne na ołtarzach, oknach, gzymsach, portrety żyjących możnych. Zręczność rzemieślnicza dochodzi do szczytu. Może nawet jeszcze dalej, bo do niezgodności z materjałem. Marmur wygląda teraz na wyrzynane drzewo, wyginaną blachę, lukier na drucie, na koronkę, na gips. Takie z niego robią draperje w powietrzu, sterczące liście, gałęzie, drzewka, kwiaty, obłoki, promienie, rozsypane włosy, krezy, batysty, ciężkie jedwabie. Materjały szorstkie, gładkie, lekkie, ciężkie, miękkie imitują do złudzenia. Ale rzeźb nigdzie teraz nie barwią. Rzeźba barokowa jest zawsze jednobarwna, w kolorze marmuru, trawertynu lub bronzu. Co najwyżej, kombinuje rzeźbiarz w jednej grupie lub figurze

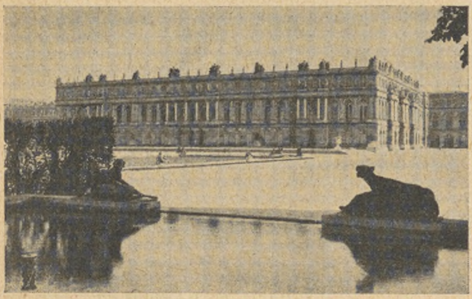


Obr. 410. — Park wersalski.



Obr. 411.— Widok z Oranżerji w Wersalu.

kilka rodzajów marmuru kolorowego i bronz lub złoto. Marmuru nie koloruje nigdy, tylko mu nadaje różny połysk, różny mat, różne opracowanie powierzchni. Antyki, dobywane z ziemi w tych czasach, oskrobują również z wszelkich śladów polichromji. Źrenice i tęczówki wiercą w materjale. Włosy dzielą na zawiłe esowate pęki, nie tak twardo krajane jak w gotyku. Anatomja znakomicie opanowana. Płaszczyzna symetrji ciał skręcona. Ruszają się i umarli



Obr. 412. — Pałac wersalski zdaleka od strony parku.

na sarkofagach. Żaden nie śpi, błogosławią, chwytają się za serca, przerzucają wstecz na ukos omdlewające głowy. (Obr. 413, 414.) Święci padają w zachwyceniu, postacie mitologiczne i alegoryczne gonią, Eneasz unosi Anchizesa (obr. 415), Apollon ściga Dafnę (obr. 416), Czas odsłania Prawdę, Pluton porywa Prozerpinę (obr. 417), Miłość macierzyńska ucieka z dziećmi, Sprawiedliwość ogląda się na niebo.

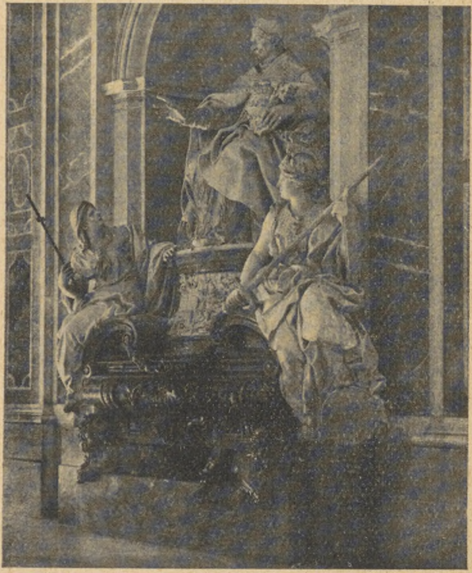


Obr. 413. — Pomnik papieża Grzegorza XIII u św. Piotra w Rzymie. C. Rusconi. — Postacie zastygły w gwałtownych ruchach.

Najpłodniejszy i najbardziej wpływowy rzeźbiarz baroku to Lorenzo Bernini (1598—1680). Syn rzeźbiarza Piotra, odznaczał się talentem już od 15-go roku życia. Z jego młodzieńczych lat pochodzi głowa potępieńca, którą studjował na jakimś nieszczęśliwcu na torturach. (Obr. 418.) Doskonale widać zmianę ducha epoki, jeżeli porównać Dawida, roboty Michała Anioła, jego wczesną rzeźbę, z Dawidem Berniniego z Willi Borghese. (Obr. 419.) Dawid Michała Anioła stoi spokojnie, tylko oczyma mierzy wroga, u Berniniego jest skręcony, napięty do rzutu, uchwycony w momen-

cie gwałtownego wypadu, kąsa wargi, marszczy czoło, kipi nienawiścią.

Dziwnie stylizowane bywają u Berniniego draperje. Łamią się w gięte, zawiłe, niespokojne fałdy, z obu stron zaklęsłe, zagniecione w wąskie, długie, łamane grzbiety. Te fałdy na rozwianych draperjach — jakby wielką łyżką wybierane w maśle — widać na niezliczonych figurach świętych pod filarami ołtarzów i na grobowcach z tych czasów, na fasadach kościołów — zarówno u nas, jak i zagranicą. (Obr. 420, 421.)



Obr. 414. — Pomnik papieża Innocentego XI-go u św. Piotra w Rzymie. Sarkofag dźwigają dwa lwy. Wiara i Siła ześlizgują się z poskręcanych fragmentów frontonu jak Poranek i Wieczór Michała Anioła. Fałdy Berniniego.

Rzeźby Berniniego i jego niezliczonych naśladowców są rosochate, rozgałęzione, zagłębienia mają podcinane głęboko pod spód fałdów i załomów formy. Powierzchnię mają niespokojną, nie znoszą linij krzywych płaskich, obfitują w linje i powierzchnie biegnące w głąb od widza i ku widzowi.

W rzeźbach i obrazach barokowych zjawił się po raz pierwszy ten ruch i budowa ręki kobiecej, którą do dziś zachowują woskowe ręce na wystawach u fryzjerów i rękawiczników. Wypukło zgięty napiąstek, wklęsła nasada palców z dołkami na kościach, długie pulchne zwężające się palce znowu w połowie wypukłe, a końce mają odgięte ku górze. Dwa środkowe palce trzymają się razem, wskazujący i mały osobno. (Obr. 422.)

4. Malarstwo barokowe.

W malarstwie styl barokowy reprezentuje najwcześniej Wenecjanin, Jacopo Robusti, zwany Tintoretto (1512—1594). Niesłychanie płodny i pracowity, zamalo-



Obr. 415. — Eneasz unosi z Troi ojca Anchizesa. Bernini. Kontrast młodego i starego ciała.

wał chyba więcej metrów płótna, niż którykolwiek inny malarz w którejkolwiek epoce. Pragnął rysować tak, jak Michał Anioł, a kolorytem dorównać Tycjanowi. Rzeczywiście, przyjął kształty i proporcje postaci ludzkich od Michała Anioła i z olbrzymich atletycznych figur o małych głowach układał sceny mitologiczne i biblijne, szczególnie, jeśli dawały sposobność do przedstawiania ciał ludzkich bez ubrań, czyby szło o Zuzannę w kąpieli, czy o Sąd Ostateczny, lub o Adama i Ewę. Jego postacie gną się i rzucają jeszcze gwałtowniej, niż u Michała Anioła. Dużo czerni i brunatnego koloru, gwałtowne kontrasty świateł i cieni, ruch, gwałt, niezwykłe skróty perspektywiczne i niecofanie się przed motywami pospolitemi. Poraz pierwszy w jego Zwiastowaniu M. Boskiej widać zwykły wyplatany stołek i cegły w rozwalonym starym murze (obr. 423), to pewna aktualizacja tematu, poraz pierwszy też taki niepokój i bieganie widać w scenie Ostatniej Wieczerzy u św. Pawła w Wenecji. (Obr. 424.) Ukrzyżowanie w Szkole św. Rocha w Wenecji daje całą panoramę tej sceny z mnóstwem figur. Kain morduje Abla (obr. 425), Judyta zabija Holofernesa, św. Jerzy Smoka, św. Marek spada przez dach pergoli, aby uratować niewolnika od śmierci. (Obr. 426.)



Obr. 416. — Apollon ściga Dafnę. Ona się w drzewo bobkowe przemienia. Bernini.

U Hannibala Carraciego znowu Adonis umiera na kolanach Wenery (obr. 427), na innym obrazie św. Paweł spada z konia, strzałami przebijają św. Sebastjana, ze św. Bartłomieja zdzierają skórę. Spotyka-

liśmy podobne jaskrawe, sensacyjne tematy w baroku greckim. W obrazach tej epoki tło najczęściej ciemne, per-



Obr. 417. — Pluton porywa Prozerpinę. Bernini.



Obr. 418. — Potępieniec Berniniego.

spektywa doskonale zachowana, materjały naśladowane łudząco, koloryt ciepły, malowanie śmiałe, pewne, szerokie, ludzie odtworzeni z natury z najdalej idącą wiernością, ze szczególnem upodobaniem do głów i ciał starców zeschłych, zwalistych olbrzymów, dziadów okrytych łachmanami, włóczęgów, karciarzy, karłów, kalek, opojów, trupów, potworów. Pierwszy raz tak łudząco malują drób, raki, ryby, dziczyznę. Szczególniej Holendrzy. Ci najczęściej w małych ramach ujmują wielkie pole widzenia, wypełnione sceną z życia współczesnego, pejzażem lub martwą naturą. W ramach obrazów zjawia się ubogi człowiek współczesny, ksiądz i zakonnik w towarzystwie świętych albo w aureolach świętych. Treść budząca zgrozę,



Obr. 419. — Dawid Berniniego. — Porównaj Michała Anioła na obr. 379.



Obr. 420. — Longinus Berniniego u św. Piotra. Jakby śpiewał arję włoską.

strach, zdumienie, wstręt, a jeśli jakaś treść powabna — to pocukrzona tytułem z biblji lub z mitologji. Ta zachowała swoje prawa do obrazu stale i usprawiedliwiała każdą treść; w szczególności taką, którąby była budziła zgorszenie pod tytułem współczesnym. Stąd wiele tematów ujętych w tytuły oderwane i mitologiczne.

W tym okresie powstaje w pracowni Gwidona Reniego tak bardzo rozpowszechniona głowa Chrystusa z trzciną, w cierniowej koronie, przechylona wstecz, z oczami wzniesionemi w niebo. (Obr. 428.) Hiszpan Murillo stwarza teraz znany obraz Matki Boskiej stojącej na księżycu między aniołkami (obr. 429), Van Dyck maluje Chrystusa ukrzyżowanego samotnie i bardzo wysoko, z rękami wzniesionemi przejmującym ruchem ku ramionom krzyża a nie z rozprostowanemi, jak Go malowano dawniej i wierniej. (Obr. 430.) Z tej epoki pochodzi obraz św. Antoniego, który u Murilla bierze na ręce promienne Dzieciątko Je-



Obr. 421. — Św. Augustyn w Katedrze łac. we Lwowie. — Rzeźba w drzewie rob. Marcina Polejowskiego



Obr. 422. — Zachwycenie św. Teresy Berniniego. Aniołek ma w prawej ręce strzałę łaski boskiej. Kamienne obłoki dołem, złocone promienie górą.

zus, św. Franciszek, którego Ukrzyżowany obejmuje prawą ręką, później powstaje św. Cecylja w profilu, która u Carla Dolciego piękne, ślepe oczy spuszcza a pulchne ręce kładzie na klawiszach organów. (Obr. 431.) Te obrazy nie straciły wzięcia do dziś. Istnieją w niezliczonych reprodukcjach.



Obr. 423. — Zwiastowanie M. B. Tintoretta.

Portrety dowódców i królów w tych czasach pełne pompy. Stal połyskuje na piersi, szarfa jedwabna przez pierś, w ręku buława, na głowie lwia peruka (obr. 432), koń się wspina, w tle obłoki dymu armatniego i mnogie pułki zwycięzców. Panujący zwykle berło ma w ręku, płaszcz gronostajowy na sobie, korona i jabłko na poduszce, w tle wicher obwija purpurową kotarę na kolumnie. To portret reprezentacyjny — jak fasada pałacu, jak park w rozumieniu Le Notre'a.



Obr. 424. — Ostatnia Wieczerza Tintoretta.

5. Ubiór.

Bogaty człowiek w okresie baroku a więc za czasów wojny trzydziestoletniej, Ludwika XIII i Ludwika XIV ubierał się jak na nasz gust bardzo dziwacznie, ale inaczej, niż w wieku XVI. Ubierał się tak, że mało co, albo wcale nie było widać jego własnych kształtów. Na głowie nosili panowie kapelusze z olbrzymiemi kresami na bakier. (Obr. 434.) Na kresach szereg strusich piór. Jedno spadało nisko, aż na plecy. Ogolona czaszka okryta pe-



Obr. 425. — Kain i Abel. Tintoretta.

ruką zbaranioną bardzo bujnie. Loki spadały aż na ramiona, na pierś i na plecy. Wąsy podczesane do góry, hiszpańska bródka pod dolną wargą. Szyję i ramiona okrywała szeroka kreza, związana sznurami pod szyją.



Obr. 426. — Cud św. Marka Tintoretta.



Obr. 427. — Adonis umiera na kolanach Wenery. Hannibal Carracci.

Zwierzchni kaftan o szerokich połach i krótkim stanie, rękawy miał obszerne, rozcięte z przodu. Widać było przez to rozcięcie sute rękawy koszuli, która i środkiem tułowia nieraz pokazywała koronki. Rękawy zakończone wysokiemi mankietami z koronką. Rękawiczki sięgały szerokim mankietem do pół łokcia. Na ramionach narzucony płaszcz, przez ramię haftowany temblak od szpady. Na brzuchu często szeroki pas z obfitej tkani-



Obr. 428. — Chrystus Gwidona Reniego.



Obr. 429. — Matka Boska z aniołkami. Murillo.

ny, zawiązany z boku w kokardę. Spodnie bardzo szerokie do kolan. Tu z boków duże kokardy podwiązek,



Obr. 430. — Chrystus na krzyżu Van Dycka.



Obr. 431. — Św. Cecylja. Carlo Dolci.

pończochy i pantofle z kokardami albo buty wysokie, podwiązane pod kolanem, okrywające obszernemi sztylpami



Obr. 432. — Portret męski H. Rigaud.



Obr. 433. — Portret infantki hiszpańskiej. D. Velasquez.

także i bufiaste spodnie. Przy końcu wieku XVII buty obniżyły się znacznie, sztylpy cholew odwinęły się na zewnątrz i znowu do środka.

U dam szeroki i głęboki dekolt, krezy, bufiaste rękawy rozcięte, mankiety z koronkami, krótki stanik, ścięty klinem ku przodowi. Suknia zwierzchnia obszerna, z przodu rozcięta — odsłaniała bogato haftowany spód. W ręku chustka do nosa z koronką.

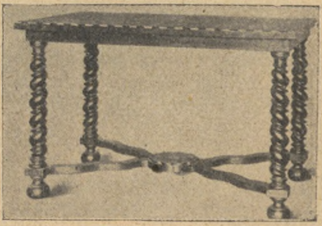


Obr. 434. — Ubiory z wieku XVII-go.

Strój reprezentacyjny, dla którego ciało służyło tylko za stelarz. I nie on był dla użytku ciała, tylko naodwrót: prawdziwy człowiek służył do tego, żeby obnosić po świecie taką teatralną figurę. Aby król wiedział, ilu ma szlachty w Wersalu a człowiek innego stanu, aby się kłaniał już z daleka. W takim stroju byli panowie francuscy obowiązani siedzieć próżniaczo w salach pałacu i chodzić po ścieżkach parku wersalskiego przez cały boży rok — jeżeli nie było wojny. Robili też co mogli, żeby się im nie nudziło. Czytywali nawet Kartezjusza.

6. Barok francuski.

Formy renesansowe bogacą się i we Francji z biegiem czasu. Za Ludwika XIII w architekturze świeckiej spotykamy mieszaninę kamienia i czerwonej cegły. Z cegły jest mur a kamienne ciosy umacniają krawędzie gmachu, stanowią węgary, gzymsy, kolumny. Wysoki dach, kryty dachówką, liczne wysokie, górą grubsze, kominy. Mury kamienne często b o n i o w a n e. To znaczy, że ze strony frontowej kwadratowe kamienie, składające się na mur, są pościnane w kształt sterczą-



Obr. 435. — Stół w stylu Ludwika XIII.

cych ku widzowi niewysokich ostrosłupów czworobocznych, a jeśli są wąskie i długie, to ścięte jakby ostrym daszkiem czterospadkowym. Zamiast kolumn pilastry,



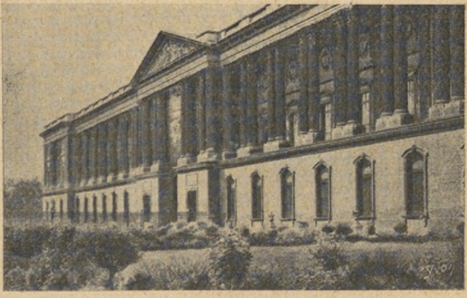
Obr. 436. — Fotel wyścielany skórą tłoczoną z Kordowy czyli kordybanem. Ludwik XIII.



Obr. 437. — Kościół Val de Grâce w Paryżu.

kapitele korynckie, półsłupy przewiązywane na poprzek wypukłemi pierścieniami. Gmach cały robi wrażenie czegoś masywnego, ciężkiego.

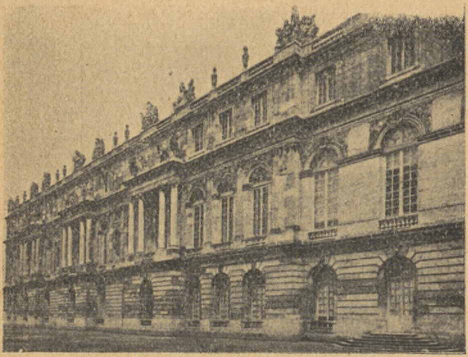
W pokojach wysokie, rzeźbione kominki, meble utrzymane w linjach prostych i powierzchniach płaskich. (Obr. 435.) Fotele z ciemnego drzewa wyścielane tłoczoną skórą (obr. 436), nogi toczone, proste, poręcze cienkie, oparcia płaskie, wysokie, graniaste. Podobnie budowano stoliki na prostych toczonych, wiązanych dołem nogach, kredensy naśladują płaskie fasady pałaców z pilastrami i gzymsami — z kolumnami w kamiennych pierścieniach. Sztuka francuska naśladuje włoską i flamandzką.



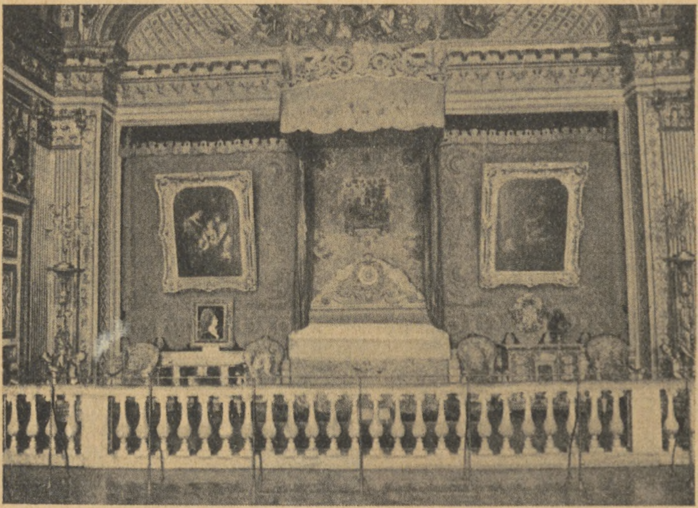
Obr. 438. — Kolumnada Louvru. Perrault.

Za Ludwika XIV powstają pod wpływami baroku

włoskiego, podobnie jak u nas, kościoły o charakterystycznej fasadzie z greckim frontonem nad wysoką nawą główną, z esownicami po jej obu bokach. Fasada dzielona kolumnami lub parami kolumn na równoległe pola na parterze i na piętrze. Na polach nisze z figurami świętych. Nad presbiterjum kopuła. Np. kaplica Sorbony, albo kościół Val de Grâce Mansarta. (Obr. 437.) Bardzo spokojny, poważny, uroczysty charakter ma wzniesiona w tym czasie kolumnada Louvru (architekt Claude Perrault), obr. 438, o nieznacznych występach skrzydeł bocznych i ryzalitu środ-



Obr. 439. — Fasada Wersalu z bliska od strony parku.

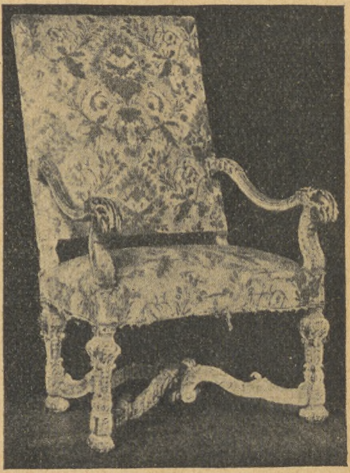


Obr. 440. — Sypialnia Ludwika XIV w Wersalu. Nastrój, jak w kościele.

kowego. Parter pojęty jako olbrzymi cokół, piętra związane rytmicznie parami kolumn doryckich. Balustrada nad gzymsem wieńczącym.

Pałac wersalski (obr. 439), zbudowany przez Jana

Hardouina-Mansarta, ma szerokość olbrzymią — ponad miarę ludzką. To wyraz urojeń wielkościowych Ludwika XIV-go z jednej strony a z drugiej wyraz jego potrzeb. W tym pałacu trzymał przecież całą szlachtę francuską, aby mu nie przeszkadzała rządzić w kraju. To wymagało miejsca. Pałac ma główny front zwrócony do parku, plecami odwraca się od miasta i od podwórca, który go poprzedza — mina wcale nie uprzejma — charakterystyczna dla spojrzenia, którem obrzucał „Król-słońce" cały świat a swoich najbliższych najwięcej. We wnętrzu przepych, jak w kościele. (Obr. 440.)



Obr. 441. — Fotel w stylu Ludwika XIV-go.

Mansart był wynalazcą łamanych dachów, których część niższa, stroma, jest zamieszkała, ma okna i nazywa się od niego m a n s a r d ą. Górna ma spadki już dość płaskie.

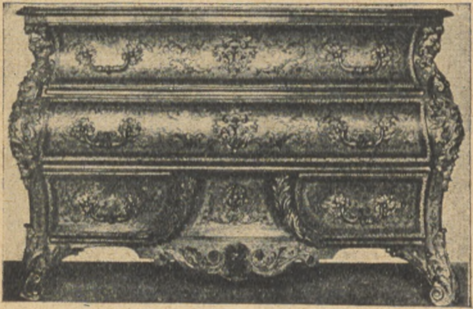
Meble za Ludwika XIV-go stały się ciężkiemi, nieporęcznemi machinami od wielkiej parady. Fotele, obijane gobelinami, mają wiązania grube, esowate, zawijane, profilowane, ornamentowane, pełne wręgów, załomów, rozet i akantów. To wszystko grubo złocone. (Obr. 441 i nast.) Kanapy z festonami, z rzeźbionemi kwiatami, z falistemi poręczami, najeżone ornamentem. Nadmiar ozdób rzeźbionych musiał koniecznie rozdzierać przy sposobności koronkami zdobione suknie gospodarzom i gościom, którzy mieli odwagę lub obowiązek używać tych mebli, stworzonych nie do zwykłego użytku, tylko do reprezentacji.



Obr. 442. — Kanapa w stylu Ludwika XIV-go.

Zamiast nóg stołowych, pyzate aniołki na lwich ła-

pach, zamiast prostych nóg u foteli, grube, esowate, łydkowate albo pękate, kolumniaste. Komoda wybrzusza się w kształcie kielicha i u góry znowu zwęża się wklęśle, obrosła wypukłym ornamentem raz koło razu. (Obr. 443.) Antabę szuflady trudno uchwycić taka jest ozdobnie pokręcona i niepewnie przymocowana. Sławne są meble Boulle'a z tej epoki; zegary, stoliki, szafki, biurka, komody, lustra o krętych linjach i esowatych powierzchniach, z hebanu inkrustowanego szyldkretem, bronzem i srebrem, w bardzo pracowicie wykonane zawiłe ornamenty barokowe. Inkrustacje odklejały się i odpryskiwały w wilgotnych wnętrzach Wersalu bardzo prędko. Rozbijają się dziś za temi okazami muzea — człowiek prywatny, jeśli ma Boulle'a, myśli, komuby go sprzedać. Wszystko razem pełne uroczystej, ciężkiej pozy tak, że robi się żal ludzi, którzy w tem uroczystem otoczeniu teatralnem robili odpowiednio pretensjonalne miny, mówili sztucznemi zwrotami, jak ucieszne wykwintnisie u Moliera a konali przy tem z próżniactwa. Obrzydły im prędko przeładowane złotem sufity i ciężkie złote ramy, okalające obrazy bitew i wojennych alegoryj i cała wielkość Jego Królewskiej Mości, uroczystość, która się cisnęła w oczy z każdego obrazu i z każdego ornamentowanego kąta wersalskiego pałacu. Pałac nie był, nawiasem mówiąc, skanalizowany i niechlujstwo, panujące w pierwszych dwóch złoconych salach, zatruwało powietrze we wszystkich innych w sposób nieznośny. Zimą niepodobna było opalić jego olbrzymich wnętrz.

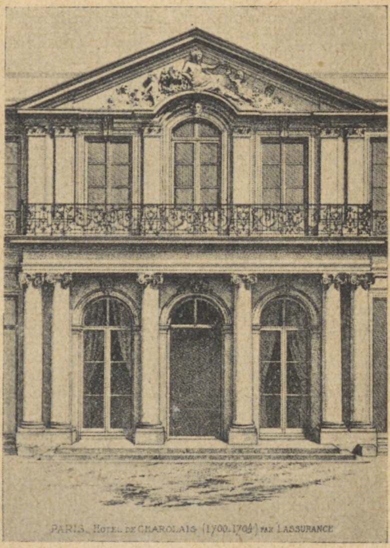


Obr. 443. — Komoda w stylu Ludwika XIV-go. Boulle.



Obr. 444. — Stół w stylu Ludwika XIV-go.

Za regencji, po śmierci Ludwika XIV-go, od roku 1715—1723 wielka zmiana. Pod wpływem Berniniego, którego był Ludwik XV zaprosił do Paryża, wytwarza się styl nowy, bez porównania lżejszy, zaznaczający się najwyraźniej w zdobieniu wnętrz i fasad i w meblarstwie. Konstrukcja wnętrz też uległa zmianie. Olbrzymie sale reprezentacyjne z czasów Ludwika XIV-go podzielono teraz na małe pokoje i pokoiki, przytulne, zaciszne, dyskretne, z wejściami z kurytarza lub z ukrytych schodów a nie w nieznośnej publicznej amfiladzie. Budowano też małe domki, pałacyki dyskretne za miastem, nie obliczone na duże towarzystwo, otoczone zacisznym, naturalnym, gęstym parkiem angielskim. Zarzucono olbrzymie obrazy w ciężkich ramach — te poszły do galeryj — oszczędzono sobie potężnych kolumn marmurowych, pilastrów, barwnych stiuków, ciężkich bronzów. Ściany raczej gładkie. Białe, popielate, bladoniebieskie, kremowe, trochę złota tu i ówdzie. Formy i linje w ozdobach ścian i mebli zrazu bardzo niespokojne, kręte, esowate, rozgałęzione i rozpierzone, ale nie majestatycznie, grubo i ciężko, tylko zgrabnie, cienko i lekko, figlarnie. Formy mebli stają się smukłe, na ścianach zjawiają się puste miejsca, górą i dołem asymetryczne esy floresy, aniołki, małpki, muszle, kartusze odwijane, wyginane, esowato naddzierane, dziurawione, fantastyczne. To styl zwany stylem regencji, albo r o c a i l l e — od często powtarzanego motywu podobnego do muszli. Włosi nazywali go stylem r o c o c o. Ten trwa do połowy wieku XVIII-go i nazywa się od r. 1723 stylem Ludwika XV-go.



Obr. 445. — Hôtel Charolais w Paryżu.

W tym roku skończyła się wesoła regencja po śmierci Ludwika XIV.

XI. ROCOCO.

W wieku ośmnastym style dyktował Paryż. Zarówno styl w architekturze i w innych sztukach, jak i styl w życiu. Po śmierci Ludwika XIV-go w 1714 nie widać w pałacach francuskich żałoby. Szlachta ani myśli siedzieć na prowincji po zamkach z czasów Franciszka I-go, tylko sprowadza się do Paryża i tu buduje sobie wygodne pałace zwane po francusku Hôtels. (Obr. 445.) Duże okna wpuszczają mnóstwo światła do jasno malowanych i dyskretnie złoconych wnętrz. Panowie noszą jedwabne fraki, koronkowe żaboty, mankiety, krótkie spodenki i białe pończochy, pudrują twarze dokładnie wygolone i nieco uróżowane, pudrują białe, nieduże peruki z warkoczem i kokardą na plecach. Upodobniają się do kobiet. Damy uśmiechają się wdzięcznie, mają duże dekolty, koronkami obszyte krótkie rękawy, ciasne staniki i bardzo obszerne, kopulaste a lekkie krynoliny z falbankami, z kontrafałdami, z haftami, z bufami. Strój obu płci jest jednako kobiecy, jeżeli idzie o materjał, kolor, ozdoby. (Obr.446.) Jest jakiś jakby nie na codzień. Białe peruki odmładzają każdą twarz; w modzie jest nie poza bohaterska, tylko uśmiech, figiel, zabawa. Historja polityczna tego wieku ocieka krwią — w salonach i w parkach panuje równocześnie sielanka. Ludwik XV odziedziczył temperament po przodkach a na tron wstąpił bardzo młodo. Maskarady, bale przy świecznikach w sali i przy zachodzie słońca na trawnikach, menuety i gawoty należały do programu dnia.



Obr. 446. — Stroje z wieku XVIII-go.

W zabawie maniery wykwintne, niema gwałtu i krzyku — są uśmiechy i szepty. Ludzie schodzą się

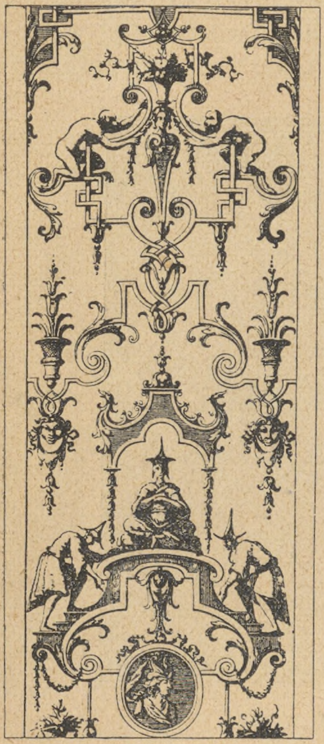
nietylko na tańce. W salonach przy herbacie, która wtedy właśnie weszła w modę, odbywają się dyskusje na tematy bardzo poważne, dyskusje utrzymane w tonie dowcipnym, pogodnym, interesującym. I prowadzone tak, jak na porządnych posiedzeniach naukowych. Publicznie — nie zawsze parami po kątach. Poglądy na świat bardzo świeckie wchodzą w modę w salonach. Chodzi się na komedje, do teatrów i na wystawy obrazów, omawia się współczesne prądy artystyczne i filozoficzne. Oświecenie publiczne i warstw posiadających wzrasta niesłychanie.



Obr. 447. — Towarzystwo pod lasem. A. Watteau.

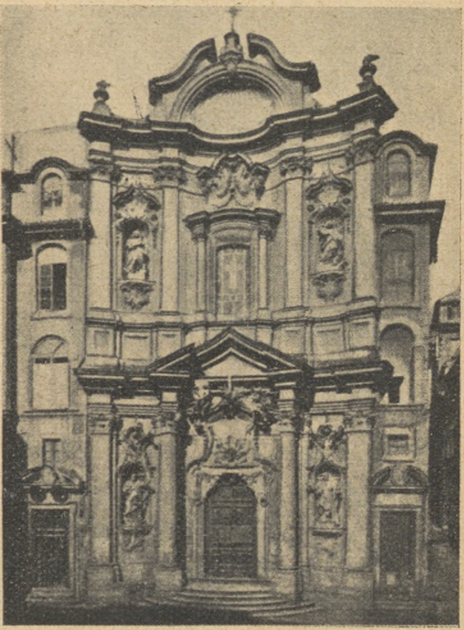
Szafa na książki, oszklona i z firaneczkami za szkłem, staje się prawie że nieodzownym składnikiem umeblowania. Za pieniądze pani de Pompadour wychodzi pod redakcją D'Alemberta olbrzymia Encyklopedja, zbiorowe dzieło, informujące w porządku alfabetycznym o wszystkiem, co w tej epoce wiedziano o człowieku, o przyrodzie, o technice, o przemyśle i o sztuce — wogóle: o świecie bożym. W świetle wiedzy znikają prędko „przesądy światło ćmiące". Wiek XVIII nazywa się też wiekiem oświecenia. Nawet głowy panujące a przynajmniej

ich damy kształcą się, czytają, należą do osób oświeconych. Wykształcenie lub talent artystyczny otwiera ludziom z warstw niższych wstęp do salonów arystokracji. Moliera zaprosił do swego stołu już Ludwik XIV ku wielkiemu zgorszeniu książąt. To było w czasach, kiedy aktorów nie grzebano na poświęconej ziemi a w towarzystwie króla stać musiał z odkrytą głową nawet jego rodzony brat. Filozofowie, poeci, plastycy goszczą teraz bez skrupułu i cieszą się serdecznem przyjęciem w rezydencjach królewskich i wielkopańskich. Przyjaźń sięga często poprzez granice państw. Pani Geoffrin gości u króla Stanisława, X. Krasicki z Wolterem u Fryderyka II-go. Ludzie bogaci układają sobie życie nie według tradycji, tylko według wymagań zdrowego, świeckiego rozsądku i wedle kaprysu. Od połowy wieku zaczyna się pod wpływem pism Rousseau pewien kult przyrody i życia wiejskiego. Damy przebierają się za pasterki, tańczą na tle drzew i chatki ogrodnika, umyślnie do tego celu zbudowanej. Ogrodnicy mają powodzenie. Czyściutka owieczka na niebieskiej wstążce, strumyk i trochę sztucznych ruin w dali, czuły list na trawie i młody wieśniak pod krzakiem — to częste tło w życiu i w obrazach współczesnych. Zamiast ogrodu w stylu Le Notre'a zakłada się teraz parki angielskie, gdzie drzewa bujają swobodnie, szum liści miesza się z szelestem jedwabi, szmer dzikich strumyków głuszy szepty, woń macierzanki współzawodniczy z wodą kolońską, cieniste ścieżki i lekkie mostki prowadzą nad niegłębokiemi przepaściami do uroczych altanek, chatek pustelnika, omszałych grot i świątyń dumania. Pasterskie laski ze wstążkami, ule, sierpy, snopki,



Obr. 448. — Dekoracja ścian w stylu rococo z chińczykami i małpami.

polne kwiatki często występują teraz w ornamentyce ścian w salonach. To nie wyraz szczerego upodobania do pracy na wsi, ani do ludzi ze wsi, tylko teatr pewnego rodzaju. Upodobanie na niby, kostjum, kładziony przed lustrem w nastroju wiecznych wakacyj. Życie bogatych ludzi i w tym i w zeszłym wieku było często zakłamane, tylko za Ludwika XIV-go kłamano uroczyście i pobożnie a teraz robiono to wesoło i z humorem; w tem przekonaniu, że życie jest krótkie i niepewne a starość bliska i nieciekawa. Bawiono się. Temu duchowi epoki dawał wyraz malarz Watteau jeszcze za życia Ludwika XIV-go. Miał gruźlicę i umarł niestary. Marzyło mu się na płótnie to, co mu było niedostępne w życiu. (Obr. 447.)

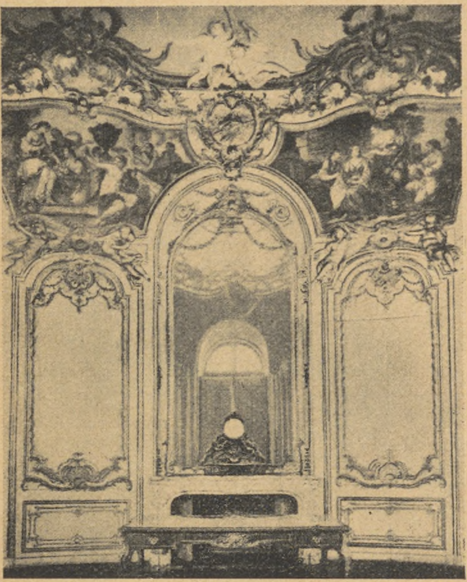


Obr. 449. — Kościół św. Marji Magdaleny w Rzymie.

Na tem tle rozwijał się styl Regencji i Ludwika XV-go jako dalsze ogniwo baroku, zabarwione często wpływami dalekiego Wschodu. (Obr. 448.) Za pośrednictwem Kompanji Indyjskiej przychodziły z Chin do Francji meble z laki i porcelana. Zachwycano się temi egzotycznemi wyrobami i naśladowano chętnie ich asymetrje, dziwactwa, wygląd od niechcenia, lekkość i precyzję wykonania. Tu i ówdzie spotykało się pokój cały dekorowany z chińska albo z turecka, odkąd w 1721-ym ambasador turecki zamieszkał w Paryżu.

Pierwsze ślady architektury i ornamentyki rokokowej w duchu Ludwika XV-go spotykamy we Włoszech na wklęsłej fasadzie kościoła M. Magdaleny w Rzymie. (Obr. 449.) We Francji wytwory tego stylu kapryśnego odznaczają się, mimo wszystko, pewnem umiarkowaniem

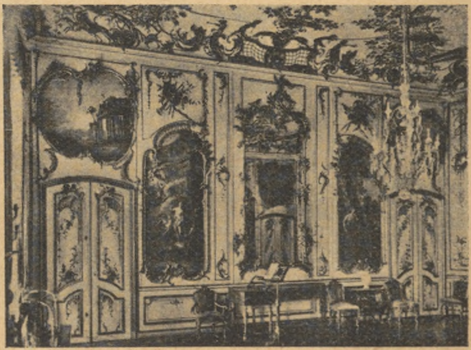
i spokojem. Francuzi twierdzą, nie bez słuszności, że odznaczają się lepszym gustem, niż współczesne im dzieła włoskie i niemieckie.



Obr. 450. — Fragment z salonu owalnego w Hôtel Soubise w Paryżu. Ludwik XV.

W kościołach wielki ołtarz często jest teraz nakryty baldachimem za wzorem św. Piotra w Rzymie, albo też baldachim jest nad ołtarzem zawieszony w powietrzu i nazywa się glorią. Często spotyka się gipsowe obłoki, przebite pękami pozłacanych promieni i ozdobione główkami aniołków.

W dekoracji wnętrz wesołość. (Obr. 450 i 451.) Powtarza się często kartusz skrzydlaty, czyli tarcza ozdobna, na niej oznaki Amora: kołczan, albo łuk i strzały, kratka prosto albo skośnokątna z rozetkami w ujęciu ram esowatych. Esowato kończą się filunki drzwi, esowate poprzeczki w oknach. Gdzie wypada zwieńczyć filar, tam robią to nie głowice, tylko gzymsiki na konsolkach. (Obr. 452.) Często drzwi do pokoju udają drzwi od szafy bibljotecznej, przyczem książki wewnątrz są tylko malowane. Podobne figle na piecach. Figle w niedobrym guście.



Obr. 451. — Sala koncertowa w pałacyku Sans Souci w Potsdamie.

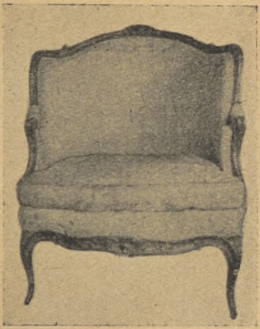
Fotele z drzewa orzechowego lub jesionowego mają linie wyginane falisto a powierzchnię oparcia wklęsłą. (Obr. 453, 454.) Nogi znacznie cieńsze, niż za Ludwika XIV-go. Meble

kryte wzorzystemi materjami. W modzie są szerokie i głębokie fotele, wyścielone poduszką. Zniżyły się ich oparcia, skróciły się poręcze, zdrobniały rzeźby. Spotyka się niekiedy fotele za szerokie na jedną osobę, bo dochodzące aż do 1 m 20 cm szerokości. Łóżka zrazu przykryte baldachimem z firankami z boków na czterech słupach, poprzestają później na firance spadającej tylko dla ozdoby od baldachimu zawieszonego u sufitu w głowach. Stoły, komody, biurka inkrustowane drogiemi fornirami w kwiaty, ornamenty fantastyczne. Koło r. 1717 zjawiają się szafki nocne, stale służą elegantkom tualety. Na ścianach świeczniki z bronzu złoconego (obr. 455), przed lustrami kandelabry.



Obr. 452. — Sala Archiwum w Lyonie.

W witrynach i na konsolach zgrabne figurki z por-

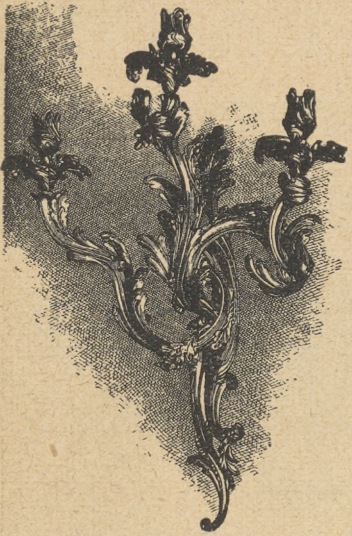


Obr. 453. — Fotel w stylu Ludwika XV-go. T. zw. markiza.



Obr. 454. — Fotel w stylu Ludwika XV-go.

celany z Sévres. Na okuciach balkonów i kratach bram wjazdowych interesująco zaplatane sztaby kutego żelaza wiążą monogramy na środku z symetrycznym zazwyczaj układem esów floresów. (Obr. 456.)



Obr. 455. — Świecznik ścienny w stylu Ludwika XV-go.

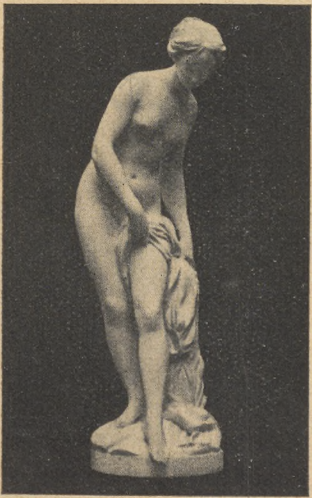
Rzeźba i obraz rokoko.

W rzeźbie znikają rozwiane szaty, szerokie gesty i potężne mięśnie Berniniego a zjawiają się postacie pełne subtelnego wdzięku, wiernie podpatrzone z natury. Falconet (1716—1791) rzeźbi



Obr. 456. — Poręcz balkonu na placu Stanisława w Nancy.

teraz swą „Zstępującą do kąpieli“ (obr. 457), którą powtarzano i odlewano nieskończoną ilość razy, i dziś jeszcze sprzedają tę figurę w bardzo brzydkich, olejno pomalowanych odlewach na placu Kercelego w Warszawie. Z budowy i z gestu jest ta postać młodszą, ale rodzoną siostrą dam z obrazów Watteau. Podobnie zgrabny jest Amor Bouchardona († 1762) który służy duchowi swego czasu i do dziś w Luwrze wycina sobie łuk z maczugi Heraklesa. (Obr. 458.)



Obr. 457. — Zstępująca do kąpieli. Falconet.

W malarstwie dają obraz epoki uczniowie Watteau: Pater i Lancret. Najlepiej wyraża jej ducha Francois Boucher (1703—1770), malarz niesłychanie płodny. Maluje mitologję i sceny buduarowe, plafony i obrazy sztalugowe. Był nadwornym malarzem Ludwika XV i w zupełności zadowalał jego upodobania. Prowadzenie pendzla niesłychanie łatwe, zgrabne, pełne rozma-



Obr. 458. — Amor wycina sobie łuk z maczugi Herkulesa. Bouchardon. Bożek kłania się przy tem jak w menuecie.

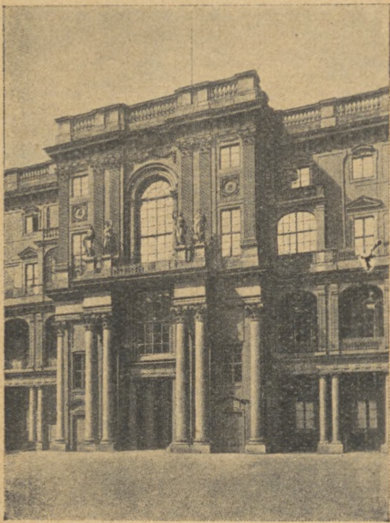
chu i elegancji; opanował znakomicie formy i materjał ciała ludzkiego i formy drzew, krzaków, zarośli, kształty zwierząt, fałdy jedwabiu. Perspektywę znał na wskróś, barwy lubiał nienasycone i jasne. Jego obrazy wyglądają tak, jakby je umyślnie ktoś robił do wypełnienia esowato ograniczonych pól ówczesnej dekoracji ścian i plafonów. Trudno sobie pomyśleć jego obrazy w ramach innych, niż rokokowe. (Obr. 459.)

Styl rokoko rozszedł się z Francji po całej Europie. W Niemczech Andreas Schlüter około roku 1700 w budowie zamku berlińskiego nawiązuje jeszcze do wielkich poważnych form Michała Anioła i Palladia. (Obr. 460.) W Wiedniu J. B. Fischer v. Erlach buduje spokojną Bibljotekę Zamkową i szlachetny prosty gmach Kancelarji Nadwornej.

W Dreźnie Daniel Pöpelmann tworzy dla Augusta II w r. 1711 sławny podwórzec, obudowany kolumnadami i pawilonami, przeznaczony zrazu do zabaw konnych, zwany Zwinger. (Obr. 461.) Ta architektura przypomina gotyk tem, że niema ścian, tylko filary, okna i zawiłe, bogate rzeźby górą. Od dołu tryskają linje proste, górą kłębią się uśmiechnięte postacie, ornamenty, wazony, gzymsy, esy floresy, kartusze, przeciwstawione gładkim powierzchniom okrągło zwień-



Obr. 459. — Śpiąca pasterka. Fr. Boucher.

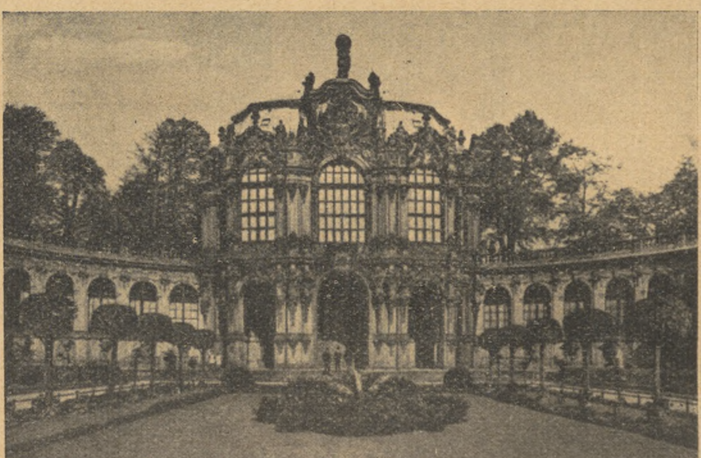


Obr. 460. — Zamek królewski w Berlinie. And. Schlüter.

czonych okien. Interesującą świątynię centralną w nowym duchu zostawił w Dreźnie Georg Bahr, a mianowicie Frauenkirche (1726—1738). Obr. 462.

Barok w Polsce.

Pierwsze barokowe budowle polskie to kościoły jezuickie w Nieświeżu (1584), kościół św. Piotra w Krakowie (1597–1619) i kościół św. Kazimierza w Wilnie (1596—1604). Budowali je Włosi na wzór kościoła del Gesù w Rzymie. Odtąd już stale, do końca niepodległości, budują się w Polsce kościoły barokowe i rokoko a wznoszą je u nas przeważnie przyjezdni i osiedli w Polsce Włosi. Niewszystkie tak bogate i ozdobne, jak jezuickie. W połowie



Obr. 461. Zwinger w Dreźnie. D. Pöppelmann.

wieku XVII skutkiem ustawicznych wojen i najazdów nie budujemy wogóle nic, tylko dawne budowle idą wtedy w ruinę. Dopiero za Jana III i Augusta II rozkwita u nas barok na nowo. Większość naszych kościołów posiada

ozdoby, ołtarze, albo pochodzi w całości z czasów saskich. Ówczesne i późniejsze nieco miasteczko polskie, wedle Księdza Biskupa Krasickiego, to: „bram cztery ułomki, klasztorów dziewięć i gdzieniegdzie domki". Kościoły wzorowano bądź na kościele Gesù, jak kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, bądź na St. Andrea della Valle, tamże. (Obr. 463.) Oprócz tych, stawiano kościoły centralne, na krzyżu greckim, jak kościół Sakramentek w Warszawie, na sześcioboku, ośmioboku albo na elipsie, jak kościół Dominikanów we Lwowie. Jedne i drugie z kopułami. Najwięcej sztukateryj i białych gipsowych rzeźb figuralnych posiada św. Piotr i Paweł na Antokolu. Pośród nich ciekawe, wąsate typy dawnych Polaków. Obok fasady widnieją zwykle dwie wysokie wieże, przebite wysokiemi oknami, przykryte hełmem, okutym blachą o zawiłej sylwecie. (Obr. 464, 465.) Rokokowe hełmy nasadzano teraz i na dawne gotyckie wieże, jak to np. zrobiono w katedrze lwowskiej. W tym stylu też ujęta jest cerkiew św. Jura we Lwowie, obr. 466 (rok 1745). Rokokowe wieże kościołów polskich odznaczają się nadzwyczajną lek-



Obr. 462. — Kościół M. Boskiej zw. Frauenkirche w Dreźnie. G. Bahr.



Obr. 463. — S. Andrea della Valle w Rzymie. C. Maderna. Porównaj fasadę i boki.

kością, są smukłe, bardzo wysokie, przejrzyste. Zwraca na to uwagę Prof. Tatarkiewicz w swych interesujących studjach.

Barok i rokoko znalazły pewien wyraz także i w stroju polskim. (Obr. 467.) W obu epokach istniał u nas strój narodowy obok europejskiego. Narodowy, bardzo bogaty i ciężki, wytworzył się z pierwotnego ludowego pod wpły-



Obr. 464. — Kościół Dominikanów w Tarnopolu. Dachy przypominają chińszczyznę.

wami wschodniemi. Polacy za Sobieskiego nosili na głowach futrzane czapki z piórem lub kitą. Do dziś zachowali ten zwyczaj polscy Żydzi w sobotę, tylko piór nie używają. Czapka obszyta futrem w kształt walca nazywała się kołpakiem. Na ciele długa suknia po kostki, rozszerzona od pasa a zapinana od góry do dołu albo przynajmniej do pasa na gęsty rząd guzików i pętelek, o rę-

kawach do ramienia obszernych a na przedramieniu ciasnych — to żupan. Noszono go w żywych barwach; od parady był z jedwabiu i w deseń. Na żupan nakładano równie długi albo dłuższy kontusz. Była to suknia o kołnierzu leżącym i klapach odwiniętych, ozdobionych guzami. Rękawy kontusza były przodem rozcięte i można je było zarzucać na plecy. Nazywały się wylotami. Miały podszewkę w żywej barwie. Kontusz przewiązywano jedwabnym pasem — niekiedy bardzo bogatym, złocistym, długim i szerokim z frendzlą. Fabrykowano piękne pasy w Słucku. Na rapciach zwieszała się u lewego boku krzywa szabla z ozdobną rękojeścią czyli karabela, w ręku obuszek lub czekan, podobny nieco do zakopiańskiej ciupagi. Spodnie szerokie do kolan, na nogach buty z cholewami — czerwone lub żółte. Poznać było pana po cholewach. Do żałoby czamara; szamerowana, ale bez wylotów. Zimą ciężka delja o wielkim, futrzanym kołnierzu.



Obr. 465. Kościół św. Katarzyny w Wilnie.

Ludzie zamożni, którzy dużo bywali po świecie i ci, którzy chcieli za bywalców uchodzić, nosili się oddawna według mody Europy zachodniej i południowej — drobna szlachta zachowywała strój miejscowy, podobnie jak magnaci, którzy polskim strojem upodobniali się chętnie do swoich wyborców i klijentów. Za Sasów, za króla Stanisława, i później jeszcze, w jednej i tej samej rodzinie, dwaj bracia nawet, różnią



Obr. 466. — Cerkiew św. Jura we Lwowie.

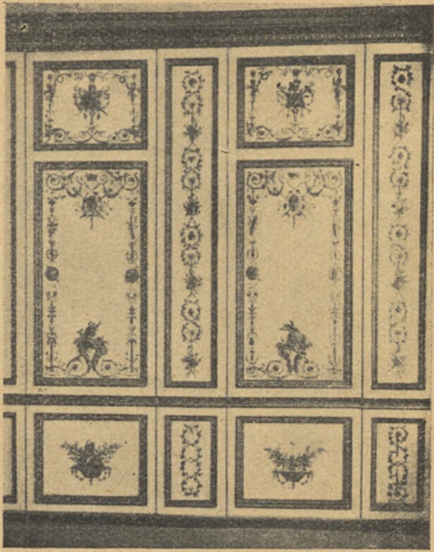
się nieraz charakterem stroju, co znalazło wyraz i w literaturze. Por. Listopad Rzewuskiego i ustępy z Pana Tadeusza. Konfederaci barscy nosili kontusze, twórcy Konstytucji 3 Maja ubierali się po europejsku, Targowiczanie narodowo. Także po francusku.

XII. KLASYCYZM.

Ozdoby powszednieją łatwo. Nietylko w tym sposobie, że potrzeba wciąż nowych, bo już nie cieszą zeszłoroczne, ale wkońcu łatwo ma się ich wszystkich dość. Artyści z czasów Regencji i Ludwika XV byli niewyczerpani w pomysłach. Dawali wciąż nowe, i coraz bardziej nieoczekiwane kombinacje esów, wygięć, konsolek, girlandek, rameczek, aniołków, figielków, żeby dogodzić fantazji zamawiających, kiedy rozeszła się w roku 1719 wieść, że odkopano z pod lawy i popiołów Wezuwjusza starożytne Herculanum i tam są nietknięte zębem czasu rzymskie posągi, głowice, kandelabry, naczynia, groteski, wnętrza. Zainteresowanie obudziło się powszechne. Tło było przygotowane. Pod wpływem pani de Pompadour już się były uspokoiły rozbrykane formy rocaille z czasów Regencji, przechodząc w prostszy styl Ludwika XV. W r. 1748 odkopano Pompeję. Zainteresowanie wzrosło. W tym samym roku wyprawiła pani de Pompadour swego brata, Markiza de Marigny, architekta Soufflota i sztycharza Co-



Obr. 467. — Ubiory w Polsce w wieku XVII-ym i XVIII-ym.



Obr. 468. — Dekoracja ściany w garderobie Ludwika XVI-go w Wersalu.

china do Italji, aby studjowali na miejscu i uprzystępnili wszystkim czytającym zabytki piękna starożytnego. Ono się zaczęło wydawać jedynem pięknem prawdziwem. Tęsknota do dawnych źródeł naszej kultury poszła po Francji i Niemczech.

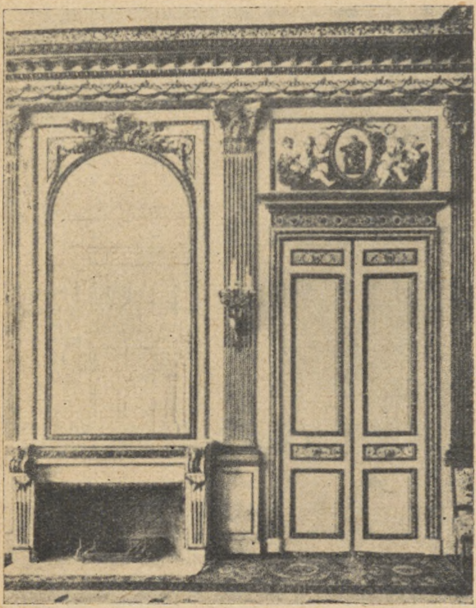
W roku 1764 Winckelmann wydał swą historję sztuki starożytnej. Niedługo przedtem Książę Caylus zwiedził ruiny Grecji i Azji mniejszej, a Cochin i Soufflot opublikowali widoki ruin sycylijskich, Leroy greckich. Mnożą się publikacje na temat starożytności w plastyce i budzą zainteresowanie coraz żywsze.



Obr. 469. — Ozdoby ścian w stylu Ludwika XVI-go.

Równocześnie J. J. Rousseau głosi powrót do natury, wolnej a bezgrzesznej, i znajduje u czytelników zrozumienie pełne zapału. Na tem tle zaczyna się około roku 1750 rozwijać upodobanie do prostoty w architekturze i do motywów starożytnych, pomieszanych z motywami, wziętemi żywcem z przyrody. To, razem wzięte, składa się na styl zwany klasycyzmem, albo stylem pseudoklasycznym, dlatego, że naśladuje tylko i powtarza starożytność, a we Francji nazywany stylem Ludwika XVI-go, choć zaczyna się jeszcze za życia Ludwika XV-go i trwa przez ostatnich 24 lat jego panowania. To znaczy: do roku 1774. Później trwa da-

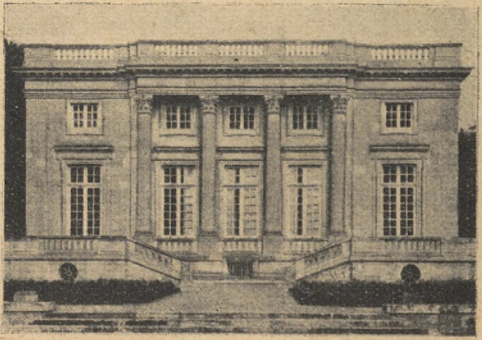
lej aż do rewolucji francuskiej. Dopiero czasy Napoleona przynoszą styl nowy, zwany empire, czyli styl pierwszego cesarstwa (napoleońskiego). Styl cesarstwa jest dalszem ogniwem stylu Ludwika XVI. Podobnie, jak rokoko było dalszem ogniwem baroku.



Obr. 470. — Fragment wnętrza w stylu Ludwika XVI-go.

1. Charakterystyka ozdób.

W stylu Ludwika XVI-go widać w pierwszej epoce wpływ wzorów rzymskich, w drugiej raczej greckich. Zatem zmiana w kierunku uproszczenia, uspokojenia, odrzucenia bogatej dekoracji. Artyści tej epoki nie naśladują starożytnych niewolniczo, tylko przetwarzają ich dzieła. Na ślimacznicach jońskich głowic zawieszają festoniki z laurów, kwiatków lub owoców, czego nigdy nie robili Grecy ani Rzymianie. Wracają jednak za starożytnymi do linji prostej, pustej powierzchni płaskiej, do równoległoboków i brył graniastych, ustawionych symetrycznie. Nasadzają nad gzymsami attyki, dachy chowają. W ozdobach spotykamy ule, kosze rozchylone pełne kwiatów, pługi, motyki, sierpy, przestrzelone serca, całujące się gołąbki, zapalone pochodnie Amora, kołczany, perełki, wole oczka, meandry i bardzo charakterystyczne festony zakończone wi-



Obr. 471. — Petit Trianon w Wersalu.

siorkami, przewiązane wstążką na krzyż, owalne medaljony, okolone girlandą lauru; u dołu wstążki nibyto zamięte poprzecznie i związane w kokardę. Również orły rzymskie, delfiny, barany, akantus i gałązki oliwy lub lauru, ułożone w ósemki bieżące, często krążki przebite kołami, nawleczone na wstążkę w pionowym rzędzie między listewkami. (Obr. 468 i nast.)



Obr. 472. — Panteon w Paryżu. Soufflot.

2. Charakterystyczne budowle.

Przykładem stylu Ludwika XVI-go może być pałacyk zwany Petit Trianon. (Obr. 471.) Zbudował go Gabriel (1762—1764). Jest prosty, płaski i nie ma drobnych ozdób. Parterowy z małem piąterkiem. Główny ryzalit wybiega lekko dwoma schodkami naprzód, cztery wielkie słupy korynckie zdobią front. Stanęły do pracy uczciwie. Zamiast attyki, balustrada nad gzymsem wieńczącym. Bardzo duże i bardzo proste okna parteru dają wnętrzu poddostatkiem światła. Żadnego łuku, żadnych esów, nisz, wygięć, frontonów, pęknięć, aniołków — żadnego hałasu. Prostota, pogoda, wyraźny, jasny układ. Widać, że tu możnaby mieszkać naprawdę, spokojnie, bez parady, po ludzku.

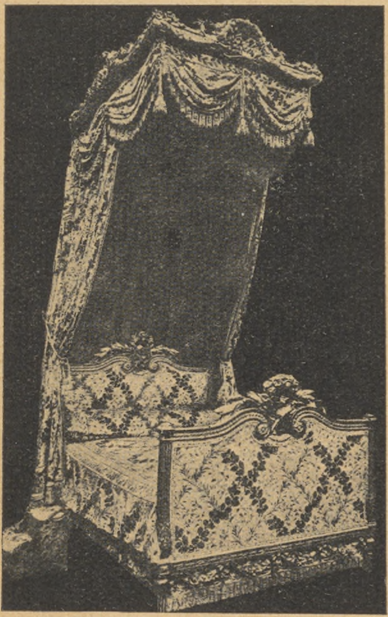


Obr. 473. — Fotel w stylu Ludwika XVI-go.

W roku 1780 skończył J. Victor Louis klatkę schodową w teatrze w Bordeaux, założoną w kształcie litery T — naśladowaną odtąd bardzo często w teatrach, muzeach, większych gmachach o charakterze paradnym. Tam już widać figury, nisze, pilastry, rustykowanie i grecki fronton nad drzwiami — widać jednak nadzwyczajny spokój i prostotę w porównaniu do tego, co jeszcze tak niedawno było w modzie.

W 1758 wznosi w Paryżu Soufflot kościół św. Ge-

nowefy, patronki Paryża, zwany później Panteonem. (Obr. 472.) Olbrzymia budowla, położona na wzgórzu, wygląda imponująco. Mimo jej klasycznego spokoju, ma się wrażenie, że autor chciał za wiele, że chciał dwóch rzeczy naraz. Parter to wielka architektura grecka. Fronton wsparty na sześciu potężnych kolumnach. Ale na tem stoi jeszcze cała świątynia centralna. Bęben z kopułą na 32 kolumnach. Prawie tak, jakby kto kopułę świętego Piotra postawił na Partenonie. W porównaniu do gmachów barokowych Panteon Soufflota jest smukły i przy całej powadze wydaje się lekki, choć przy jego ogromie może trudno użyć tego wyrazu.

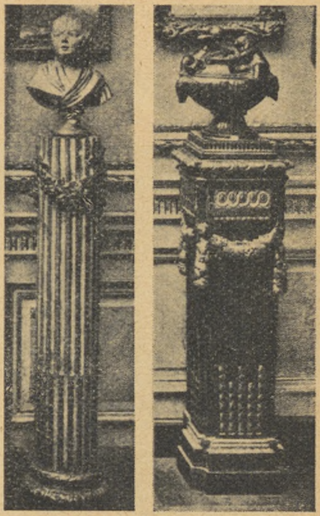


Obr. 474. Łóżko w stylu Ludwika XVI-go.

3. Meble i plastyka.

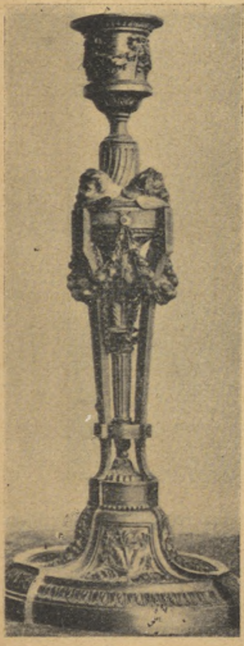
Fotele z czasów Ludwika XVI-go (obr. 473), z widocznem drzewem, mają nogi proste, stożkowate, rowkowane, związane sześcianami z drewnianym obwodem siedzenia. Na tych sześcianach rozetki, na poręczach rzeźbione motywy klasyczne. Obicia w pasy, w deseń, we wzory figuralne. Wiązanie grubsze, nie tak gwałtownie wyginane, jak za Ludwika XV-go. Oprócz stołów i biurek, zjawiają się biureczka damskie — do pisania listów. Obok kredensów, witryny oszklone do przechowywania małych rzeźb, bieliźniarki wąskie a wysokie z szufladami (chiffoniére), sekretarzyki czyli biurka zamykane, połączone z szafą i blatem, który się opuszcza tylko do pisania a potem się go podnosi i zamyka. Pod lustrami konsole, nad łóżkami baldachimy w głowach. (Obr. 474.) Po kątach postumenty klasyczne — na nich biusty. (Obr. 475.) Na ścianach umocowane świeczniki z trzema lub pięcioma ramionami w kształcie litery S. Oprócz tego, stojące, bogato dekorowane kandelabry. (Obr. 476.)

Technika rzemieślnicza stoi wtedy u szczytu. Sam Ludwik XVI bawi się ślusarstwem. Wnętrza i widoki budowli robią wrażenie wykwintne i poważne, opanowane, utrzymane z pewną rezerwą, nieprzeładowane. Ma się wrażenie, że ten styl uszlachetnił to, co było tradycją cesarstwa rzymskiego i wyzbył się teatralnych dziwactw epoki poprzedniej.



Obr. 475. — Postumenty w stylu Ludwika XVI-go.

W rzeźbie największą sławę zyskał sobie w tej epoce Houdon, autor słynnego posągu Voltaire'a, (obr. 477), o niesłychanie wyrazistej, wiernie podpatrzonej i odtworzonej twarzy, sukni i geście. Nowy typ urody kobiecej, zgrabnej, szczupłej, o długich nogach ujmuje jego posąg Diany w Louvrze i szereg słusznie wysoko cenionych biustów.



Obr. 476. — Świecznik w stylu Ludwika XVI-go.

W malarstwie zasłużył sobie na wielką sławę Quentin de La Tour, autor genjalnych portretów, pełnych życia i wyrazu, robionych szalenie śmiało, pewnie, od niechcenia a energicznie i z pewnością wiernie. (Obr. 478.) Greuze'a obrazy figuralne (obr. 479) świetnie oddają ducha epoki. Pełne uroku główki i postacie dziewczęce łączą kokieterję z pozorami niewinności, nawet nabożeństwa. Sceny z życia wiejskiego przedstawiają nie chłopów, ale szlachetnych wieśniaków o patrjarchalnej cnocie i wytwornych manierach w stylu naszego Brodzińskiego. Fragonard, uczeń Fr. Bouchera, nie pozuje na Rzymianina, nie udaje Katona, maluje sceny jeszcze w dawnym duchu rokoko (obr. 480, 481) pełne wdzięku, niekiedy humoru i nie bez pieprzu przy okazji. J. L. Da-

wid portretuje z niezrównanym realizmem swoich współczesnych i gotuje się na czołowego malarza Rewolucji, a później Napoleona. Z jego pracowni wyjdą sławne por-



Obr. 477. — Voltaire Houdona. Stoi w przedsionku Komedji Francuskiej w Paryżu.

trety z pustem, popielatem tłem nagiej ściany (obr. 482), sceny z historji rzymskiej, w których grać będą patetyczne role niecałkiem ożywione odlewy wedle figur sta-

rożytnych, brzmieć będzie efektowny patos Marsylianki i dni napoleońskich.

Warto prześledzić składniki empirowe i składniki rokoko np. w mickiewiczowskiej Grażynie. Autorowi nie był obcy z młodych lat duch XVIII wieku.



Obr. 477 a. — Głowa Voltaire'a. Houdon.

Panowie noszą dalej trójgraniaste kapelusze i peruki z harcopfami z kokardą, koronkowe żaboty, jedwabne kolorowe fraki haftowane, krótkie spodnie, pończochy i pantofle z klamrami. Damy mają duże kapelusze z piórami i kwiatami na olbrzymich fryzurach pudrowanych, noszą chusteczki na głęboko dekoltowanych ramionach, staniki z rękawami i jasne suknie bardzo obszerne o wypukłych tiurniurach. (Obr. 483.)

W tak ubranem towarzystwie dyskutował nieraz nad racjonalnem urządzeniem wszystkiego w życiu Dr. Józef Ignacy Guillotin, profesor anatomji w uniwersytecie paryskim, deputowany Paryża w r. 1789. Wprawdzie nie wynalazł, ale



Obr. 478. — Szkic portretowy La Toura.



Obr. 479. — Rozbity dzbanuszek Greuze'a.

udoskonalił maszynę do precyzyjnego ścinania głów ludzkich w r. 1792. Nazwano ją też gilotyną. Był to już pewien objaw racjonalizacji zajęć ludzkich, o której tak



Obr. 480. — Huśtawka. Fragonard.

dużo słyszymy w czasach dzisiejszych. Przyjął się na tle zdziczenia serc. Niewszyscy byli wtedy w Paryżu dobrze wychowani, bieda była wielka, a Ludwik XVI miał zbyt dobre serce.

XIII. WIELKA REWOLUCJA.

W latach Wielkiej Rewolucji nie budowano we Francji, tylko burzono przedewszystkiem. Cechy rzemieślnicze, oddane rzemiosłom artystycznym, rozwiązano — produkować mógł teraz kto tylko chciał. Kto umiał i kto nie umiał. Do szerzenia nastrojów rewolucyjnych służyła przedewszystkiem karykatura — nie sztuka budownicza. Nowy duch zaznaczył się w wytworach, które się robi prędzej i taniej, niż wielkie gmachy, w meblach przedewszystkiem.



Obr. 481. — Uwiecznianie pamiątek. Fragonard.

Rewolucjoniści pozowali uparcie na starożytnych Rzymian. — Przeciwko nam „tyranja“! — mówił tekst Marsylianki terminem, wziętym z historji starożytnej. Republika mogła być w rozumieniu jej organizatorów jedynie tylko republiką na wzór rzym-



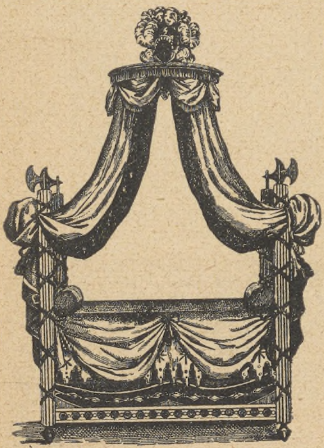
Obr. 482. — Madame Récamier. J. L. Dawid.

skiej, o której się uczyli w szkołach jezuickich. Bonaparte został przecież pierwszym konsulem — tytuł rzymski. Weszły w modę formy otoczenia, stroje kobiet, nawet sposoby bycia takie, które na podstawie lektury i wykopalisk niedawnych uchodziły za starożytne. Panie zaczęły nosić na sobie jedną tylko jedyną lekką suknię, wysoko przepasaną, aby się upodobnić do posągów greckich. Włosy nosiły à la Titus. Na głowie często turbany. Panowie odrzucili hafty na frakach i peruki. Na przyjęciach, bywało, śpiewano przed kolacją hymn na cześć Erosa w układzie Glucka, popijano wino z czar, wzorowanych na czaszach z Herkulanum, goście

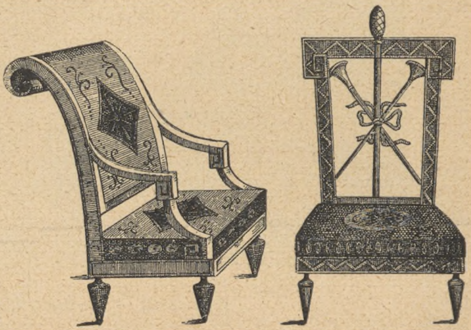


Obr. 483. — Państwo młodzi około roku 1780. (Sztycharz przez pomyłkę umieścił szpadę na płycie po lewym boku młodzieńca; na odbitce wyszła po prawym.)

stroili się w purpurę i na bose nogi kładli greckie sandały z poważną miną. Zajadali figi, oliwki, węgorze w sosie greckim, ciastka na miodzie i pieczone pawie; wiedzieli, że te rzeczy jadano w starożytności. Ci ludzie albo zapominali, że takie wskrzeszanie powierzchni ży-

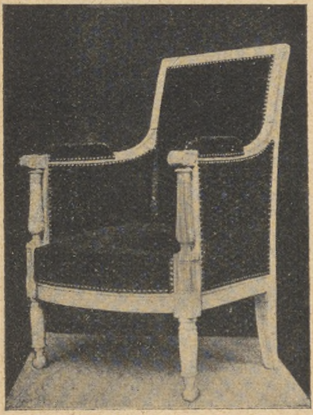


Obr. 484. Łóżko z czasów W. Rewolucji. R. 1791.



Obr. 485. — Fotel i krzesło francuskie z roku 1791.

cia z innej epoki może być tylko teatrem, maskaradą, komedją, albo cieszyła ich właśnie ta komedja. Ludzie lubią przebierać się zewnętrznie i wewnętrznie. Słowacki wyśmiewa w Beniowskim Pana Starostę — człowieka z epoki klasycyzmu — że przy ucztach miewał na łysinie róże, a w ręku czarę ze śmiercią Sokrata, tak dziwnie, cudnie wykowaną rylcem, że kto pił, zdał się mędrcem — nie opilcem. — Wyśmiewa jego kostjum starożytny. Wolał dla siebie kostjum arabski, który był w modzie u romantyków. Niezawsze zresztą. Ile jego wierszy tchnie empirem, o tem pisał interesująco Prof. Sinko.



Obr. 486. — Fotel z czasów Dyrektorjatu.

Styl otoczenia w czasach Rewolucji zachował cechy charakterystyczne Ludwika XVI — zmienił tylko emblematy. Zostały perełki, palmetki, wole oczka i akantus, festony i medaljony, tylko zamiast burbońskich lilij w ozdobach,

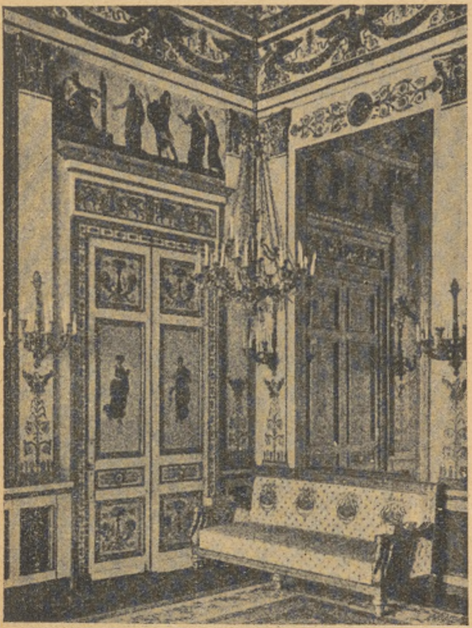
zamiast gołąbków i serc — zjawiły się lance, pęki rózeg liktorskich z toporem, czapki frygijskie, wieńce dębowe, ręce w braterskim uścisku, kokardy patrjotyczne, koguty gallijskie, armaty, i hasła straszne jak: „Wolność i braterstwo lub śmierć!" Osobliwie wygląda np. łóżko z roku 1791. (Obr. 484.) Wysoki baldachim z pióropuszem i frendzlą, firanki przywiązane do czterech wysokich pęków rózeg liktorskich z toporami. „Dobranoc" brzmi przy tych dekoracjach jak ironja. Widać też, że surowy republikanin nie zerwał z formami zbytku książęcego. Fotel z roku 1791 jest zbyt niski do siedzenia a oparcie ma nie do użycia. (Obr. 485.) Zbyt wysokie i łamliwe. Ktoby się chciał na niem oprzeć, na pewne wyłamie tyrsus na środku i dwie skrzyżowane trąby ze wstążkami, symbole sławy. Kolana będzie miał pod brodą. Widać, że tego mebla nie robił stary majster i nie zamawiał go człowiek z wyrobionym gustem. Ale już za Dyrektorjatu (1795—1799) spotyka się meble w dobrym stylu. Jakby Ludwik XVI-ty uproszczony, surowszy. Fotel z tego czasu ma toczone przednie nogi i toczone podparcia poręczy. (Obr. 486.) Jedne i drugie poprowadzone osiowo, oparcie prostokątne. W dekoracji ścian dużo pustego miejsca, pilastry jońskie płyciutko zdobione cienkim ornamencikiem klasycznym.



Obr. 487. — Urna w stylu Empire.

XIV. EMPIRE.

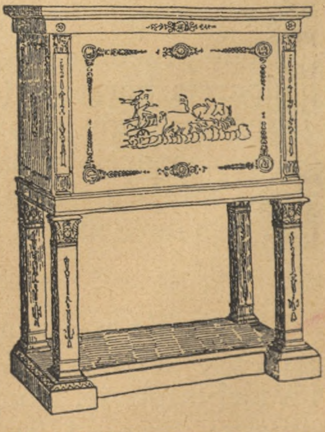
Tak się nazywa styl pierwszych piętnastu lat wieku XIX-go, najwyraźniej zaznaczony w dekoracji wnętrz i w meblarstwie. Nazywają też empirem epokę klasycyzmu dłuższą, bo od 1795—1825. Nazwa pochodzi od cesarstwa



Obr. 488. — Fragment wnętrza w Hôtel de Beauharnais.

napoleońskiego (1804—1814). W tej epoce jużnietyle tworzono pod wpływem starożytnej sztuki rzeczy nowe, odpowiadające nowym potrzebom, tylko naśladowano żywcem formy i ozdoby starożytne na rzeczach nowych. Celem było: dodawać monarszej wspaniałości rządom człowieka z średniej klasy, który zrobił bajeczną karjerę. Nie sam jeden — oczywiście. (Obr. 487 i 488.)

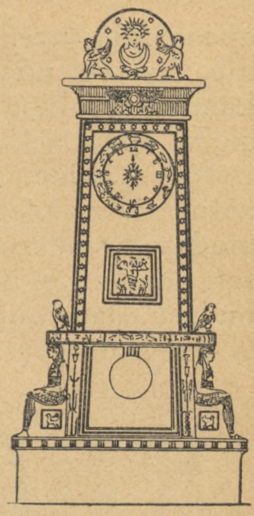
Wracają złociste kapitele na płaskich pilastrach; na fryzach rzymskich orły trzymają w dziobach festony. Dominują proste kąty i koła. Okrągłe wieńce o rytmicznych grupach liści występują w płaskorzeźbie obok palmet. Greckie sfinksy albo szyje łabędzie służą za poręcze kanapom, Wiktorje z wiankami, Izydy, fauny, lwie paszcze i łapy, lwy, delfiny, karjatydy, liry, gałęzie palmowe i laury, pinjowe szyszki i pochodnie występują jako ozdoby na sprzętach i na ścianach. Sprzęty najczęściej z ciemno czerwonego mahoniu; ozdoby mają lane i cyzelowane w mosiądzu — później złocone. Meble mają kształty poważne, ciężkie, są gładkie, nie licząc nabijanych bronzów, połyskują ciemną politurą, świecą złotem. Wszystko razem pompatyczne, uroczyste, poważne i wszystko jakby mówiło po łacinie. Jakieś wspomnienia Pompei, świątyń, oł-



Obr. 489. — Sekretarzyk empirowy.

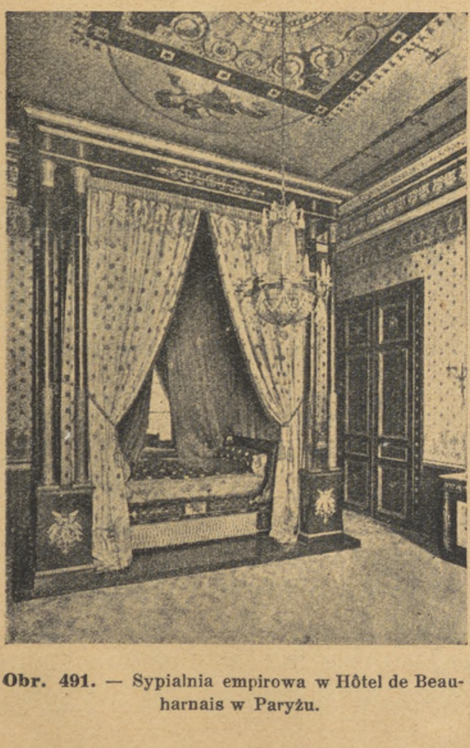
tarzów, bronzów i waz greckich. (Obr. 489.)

Oprócz motywów helleńskich występują również egipskie. (Obr. 490.) Szafa na książki okryta hieroglifami, uwieńczona simą. Po dwóch stronach jej dolnej kondygnacji siedzą figury faraonów. Albo zegar stojący pod ścianą z faraonami, jastrzębiami, sfinksami, skrzydlatą tarczą słoneczną i niekoniecznie potrzebnemi znakami zodjaku.



Obr. 490. — Zegar empirowy z motywami egipskiemi.

Łóżka empirowe, podobnie jak kanapy, mają dołem architekturę monumentalnych gmachów lub ołtarzy z cokołami i gzymsami, a przyczółki esowato wyginane i rozchylone górą mają sylwetę rogów obfitości. Nad tem wszystkiem baldachim i obfite kotary spływają aż na podłogę. Nie chodzi o wygodę domowników, chodzi o wspaniałą kompozycję o charakterze monumentalnym w duchu grecko-rzymskim. Łóżka nie tyle do spania, ile do podziwiania, szanowania kantów i odświeżania połysku politury. Najgorzej znosi politura nieuchronne czyszczenie okuć bronzowych proszkiem. Kto dziś takie łoże uroczyste odziedziczył, robi najlepiej, jeżeli je komuś sprzeda, albo ofiaruje do muzeum; gorzej, jeśli obok musi postawić łóżko z okrągłych prętów i lakierowanej blachy z widoczkiem. (Obr. 491 i nast.)

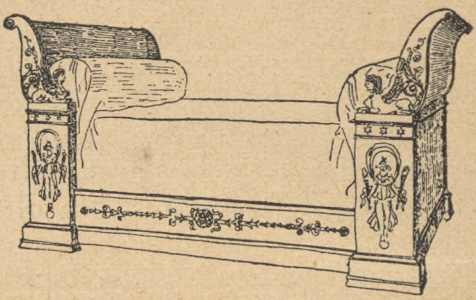


Obr. 491. — Sypialnia empirowa w Hôtel de Beauharnais w Paryżu.

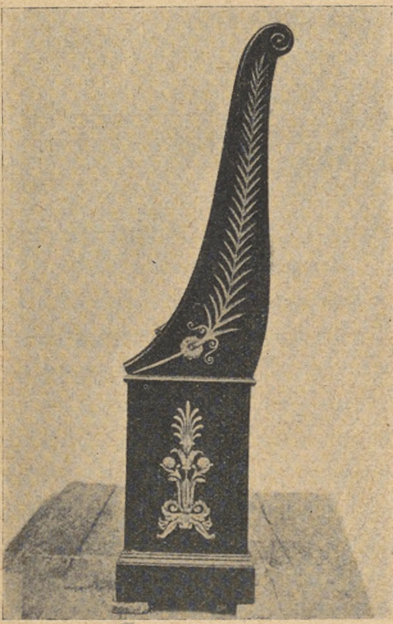
Materjały często w tej

epoce fałszywe. Gips zastępuje marmur, tapeta malowanie, karton udaje nieraz drzewo, szkło imituje drogie kamienie, lakier chce wyglądać na porfir. Litera N zjawia się w oparciach krzeseł, wplata się w ornamenty greckie.

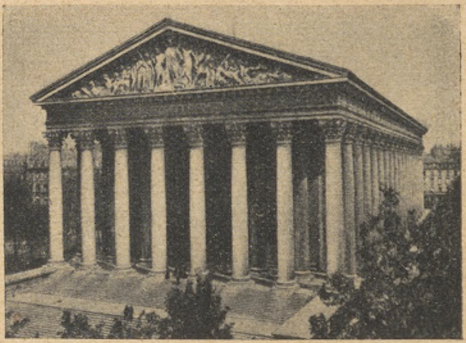
W takiem tle stały rzeźby Canovy, trudne do odróżnienia na pierwszy rzut oka od greckich, choć znacznie gładsze i słodsze w opracowaniu, i rzeźby Thorvaldsena — tak popularne, że do dziś budżet Danji opiera się w znacznej części na re-



Obr. 493. — Łóżko w stylu empire.



Obr. 492. — Przyczółek łóżka w stylu empire.



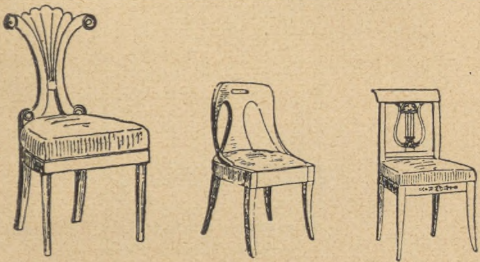
Obr. 494. — Kościół św. Magdaleny w Paryżu.

produkowaniu ich w porcelanie. Także porcelana angielska Wedgwooda z białemi figurkami na niebieskiem tle.

Malarz tej epoki to Jacques Louis D a w i d. Uchodzi nie za syna, ale za twórcę empiru. Sprzęty, które malował w swych popularnych obrazach, wykonywano później w materjałach. Z jego pracowni wyszedł bardzo znamienny dla klasycyzmu portret Pani Récamier, leżącej w białej wysoko przepasanej tunice na stylowym szezlongu z bosemi stopami. Przy niej nic, tylko wysoki,

prosty świecznik rzymski. (Obr. 482.) Trudno ubrać się prościej, i lepiej objawiać styl swojego czasu.

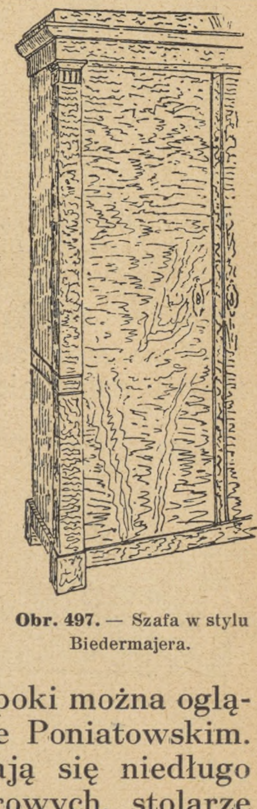
Przykłady architektury tego czasu, to paryski kościół św. Magdaleny (obr. 494), dokładnie odtworzony według świątyń starożytnych, podobnie jak Giełda, Łuk Triumfalny (Arc de Triomphe de l'Etoile) w Paryżu (1806), Propyleje Klenzego w Monachium, albo stare Muzeum Fr. Schinkla w Berlinie. To są jakby rekonstrukcje gma-



Obr. 495. — Krzesła w stylu Biedermajera.



Obr. 496. — Stoły w stylu Biedermajera.

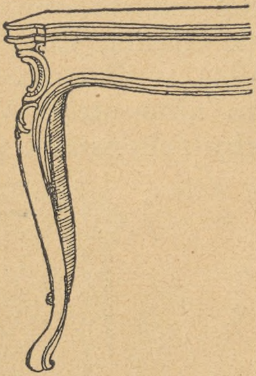


Obr. 497. — Szafa w stylu Biedermajera.

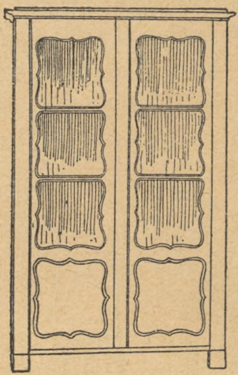
chów starożytnych. Piękne wnętrza z tej epoki można oglądać w pałacu w Jabłonnie. Po X. Józefie Poniatowskim.

W Niemczech i w Austrji pozbywają się niedługo potem wnętrza i meble dekoracyj empirowych, stolarze zaczynają się liczyć z przeznaczeniem mebla, z wygodą zamawiającego, zjawiają się też meble celowo zbudowane a skromne, gładkie, prostsze. Ten styl, panujący pomiędzy rokiem 1820—1850 w krajach niemieckich, nazywa się B i e d e r m a j e r. Nazwa stylu jest nibyto nazwiskiem obywatela mieszczanina, wolnego od pretensyj a uczciwego na wskroś. Szafy, stoły, sekretarzyki w tym stylu wykonane cieszą się wielkim popytem i uznaniem także

i dziś, kiedy o pięknie decyduje nie wspaniałość ozdób, tylko celowość konstrukcji. (Obr. 495—497.) Ale że odmiany stylów nie powstają w jednym roku a formy oto-

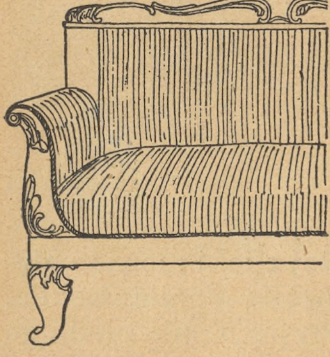


Obr. 498. — Stół w stylu neorokoko. Ludwik Filip.



Obr. 499. — Szafa w stylu neorokoko. Ludwik Filip.

czenia opatrują się prędko, więc już około roku 1830, 1840 zaczyna się z Francji rozchodzić prąd nowy, nawiązujący ostrożnie do tradycji rokoko w związku z legitymizmem Orleanów. Na fotelach, kanapach, szafach i ramach obrazów zjawiają się teraz niezbyt wypukłe i niezbyt zadzierzyste esy, prostokąt oparcia zaokrągla się łagodnie i zaklęsa z boków, nogi foteli przypominają znowu kontur łydki i czasy Ludwika XV-go. Nazywają ten styl nowem rokoko albo n e o r o k o k o. We Francji s t y l e m L u d w i k a F i l i p a. (Obr. 498 i nast.). Wreszcie około roku 1840 zaczyna M. Thonet z nad Renu fabrykować w Wiedniu tanie wyplatane krzesła z giętych kijów bukowych. Te utrzymały się powszechnie do dziś.



Obr. 500. — Kanapa w stylu neorokoko. Ludwik Filip.

S t r o j e.

W roku 1791 i następnym znikły hafty i galony i koronkowe żaboty z ubrań męskich. Krój został dawny,

narazie. Za dni terroru najzamożniejsi ludzie ubierali się możliwie niedbale, aby nie uchodzić za znienawidzonych arystokratów. Najbezpieczniej było w lnianych niebieskich spodniach, które powoli urosły aż do kostek, w bluzie robotniczej i miękkiej czerwonej czapce, przerzuconej na ucho. (Obr. 501.) Nosili ją za dawnego rządu galernicy, teraz stała się odznaką nieubłaganych demokratów. Nazywała się frygijską. W strojach pań znikły barwy właściwe. Noszono tylko rzeczy białe i popielate. Krótki czas nosili młodzi panowie około 1792 olbrzymie stosowane kapelusze na bakier i na poprzek głowy, goloną twarz okalały z boków długie własne włosy, szyję a nieraz i brodę



Obr. 501. — Chorąży W. Rewolucji. Boilly.

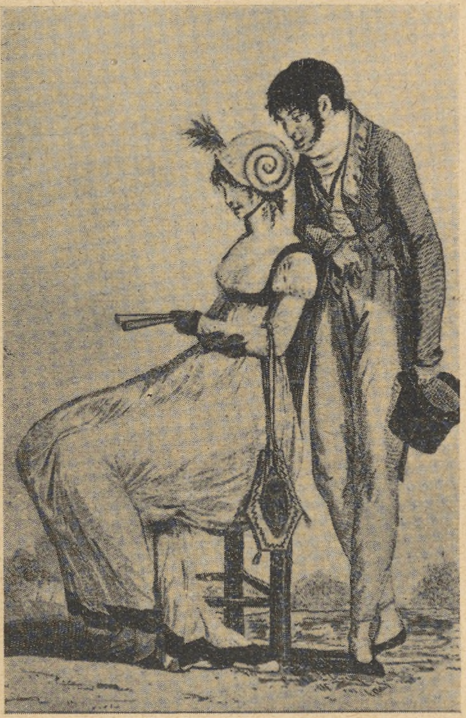


Obr. 502. — Stroje dwóch epok w czasie W. Rewolucji. Według współczesnego sztychu.

osłaniała grubo obwiązana chustka, frak w paski zdobny olbrzymiemi klapami, poły miał do pół łydki, spodnie wąskie, obcisłe do wysokości skarpetek, w ręku ogromna

laska, górą fantastycznie skręcona w węża. Tak ubrany elegant nazywał się Incroyable. (Obr. 502.)

Powoli zaczęły dla panów wchodzić w modę kapelusze okrągłe i długie spodnie, chociaż na balach noszono spodnie krótkie aż do 1830-go. Na Dworze angielskim do dziś. Fraki nosili panowie w pierwszej połowie XIX-go wieku w kolorach i na codzień, na głowach ustalił się powoli walcowaty, lśniący, czarny, wysoki kapelusz z poziomem rondem, t. zw. cylinder. U pań w okresie empiru i Biedermajera krótki stan i zrazu krótkie rękawy. Dopiero koło 1830 wchodzą w modę staniki do pasa i rękawy bufiaste. (Obr. 503—506.)

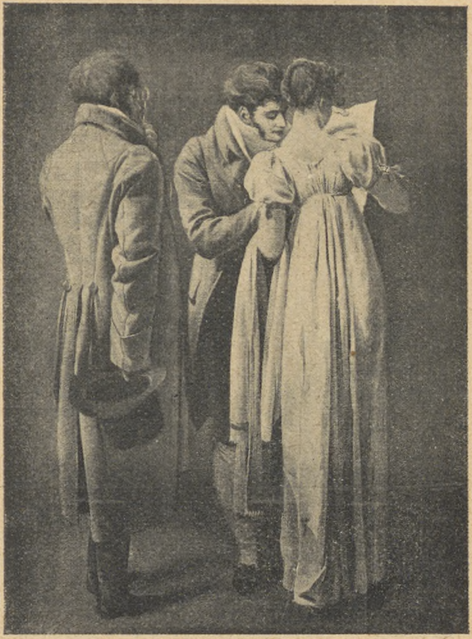


Obr. 503. — Stroje z roku 1800.

Klasycyzm w Polsce.

Prof. Tatarkiewicz w cytowanej wyżej pracy wyróżnia trzy odmiany klasycyzmu. Pierwsza to styl Ludwika XVI-go; rozwinął się ze stylu rokoko. Druga to nawrót do Palladia jako dalsze stadjum budowli barokowych, a trzecia to klasycyzm, wyrosły ze sztychów według wykopalisk i prac teoretycznych na temat antyku.

Do Polski wprowadził klasycyzm król Stanisław August za pośrednictwem architektów, których z Italji, z Francji i z Niemiec sprowadzał, i z którymi plany budowli omawiał, poprawiał, doradzał im i odradzał, a przedewszystkiem dawał zamówienia. Za mało miał pieniędzy, żeby był mógł sam budować tyle, ile pragnął — przeważnie ograniczać się musiał do przeróbek i planów, które zostały w tekach.



Obr. 504. Stroje z czasów młodości A. Mickiewicza. 1820. Wedł. obrazu Boilly'ego.

Król Stanisław zbudował w duchu klasycznym pałacyk w Łazienkach. (Obr. 507.) Za jego panowania dał E. Schröger z Torunia nową fasadę kościołowi Karmelitów w Warszawie (1781) i skomponował pałac Prymasów (1784). Szymon Bogumił Zug był autorem okrągłego kościoła ewangelicko-augsburskiego (r. 1779) w Warszawie. Od roku 1773 był budowniczym królewskim Włoch, Merlini, a pomocnikiem jego Jan Kamsetzer, który się kształcił we Włoszech. Od nich pochodzi barokowe włoskie zabarwienie klasycyzmu króla Stanisława. Od nich pochodzą złocone gzymsy, barwne stiukowe pary kolumn, bogate supraporty i ramy rzeźbione dla obrazów Bacciarellego na plafonach w Zamku.



Obr. 505. — Stroje damskie w 1834.

W Zamku i w Łazienkach podjęto restaurację wnętrz i fasad po roku 1780. Wtedy też przebudował Merlini pałac w Jabłonnie i Królikarnię pod Warszawą.

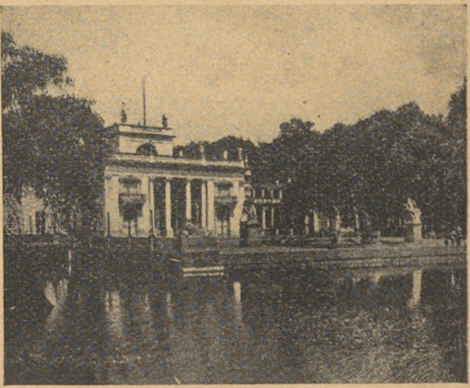
Dalekie od baroku są klasyczne budowle Gucewicza w Wilnie. On odnowił katedrę (1777), obr. 508, i projektował ratusz wileński (1781—1783). Jedno i drugie w stylu świątyń starożytnych. Także pałac biskupi w Wilnie. (Obr. 509.)

W drugiej epoce klasycyzmu, jaką odróżnia prof. Tatarkiewicz, t. zn. od abdykacji króla Stanisława do Kongresu wiedeńskiego w r. 1815, budują już architekci Polacy. Głównie Jakób Kubicki, Stanisław Zawadzki i Piotr Aigner. Ci przeważnie budowali pałace po wsiach dla zamożnych rodzin ziemiańskich.



Obr. 506. — Ubiór męski i dziecięcy z roku 1834.

Trzecia faza klasycyzmu w Polsce to okres od 1815 do 1831. W tej epoce powstawały głównie w Warszawie liczne kamienice i gmachy publiczne w stylu klasycznym. A więc pawilony uniwersyteckie, Pałac Staszica, Teatr Wielki obecne Ministerstwo Skarbu (obr. 510) i szereg domów wzdłuż Nowego Światu. Trzy ostatnie z wymienionych tu gmachów są dziełem Włocha, Antoniego Corazziego. Kubicki buduje w r. 1822 pałac Belwederski, rogatki warszawskie i Ujeżdżalnię (dzisiejsza Giełda) obok ogrodu Saskiego. Piotr Aigner wznosi pałac Namiestnikowski (dziś Rady Ministrów), kościół św. Aleksandra (obr. 511) i inne. W tej epoce powstawały też polskie dwory i dworki z facjatką i z gankiem na słupach — ta architektura jest w literaturze i w żywej tradycji wcieleniem polskości. Wiązać ją musimy z architekturą grecką, choć nie przyszła do nas prosto z Aten, tylko przez Rzym i Paryż — bardzo późno. Wogóle cechy które uchodzą za narodowe, nie sięgają aż do prehistorji. Narastają powoli.



Obr. 507. — Pałac w Łazienkach w Warszawie.

XV. STYLE CZASÓW OSTATNICH.



Obr. 508. — Katedra w Wilnie.

W dalszym ciągu w. XIX powtarzano w architekturze, w urządzeniu wnętrz, w obrazach style wieków poprzednich. Budowano nieskażone gotyki, budowano w stylu barokowym i w rokoko, powstawały wzorowe bazyliki i świątynie greckie i domy w formach Ludwika XVI, powstawały gmachy w „czystych" stylach historycznych, to znaczy wolne od późniejszych dodatków, jakie wieki następne doczepiły do naprawdę dawnych zabytków, a czas związał je z niemi wspólną patyną: mchu, obtrąceń i sczernienia. Gmachy z wieku XIX przypominają aktorów, grających role historyczne po sumiennych studjach nad dokumentami czasów minionych, w archiwach. Kostjumy odtworzone wiernie, tylko zbyt świeże, wyprane i zaprasowane wczoraj. Nie wypada też w nich wychodzić na ulicę. Chyba, żeby była uroczystość. Wybrukowane, asfaltowane i coraz szersze ulice wieku dziewiętnastego patrzyły codzień i wciąż na zabytkowe formy architektury z czasów piór strusich na kapeluszach męskich, z czasów chitonu i himatjonu i pudrowanej peruki. Teatr i maskarada na codzień.



Obr. 509. — Pałac biskupi w Wilnie.



Obr. 510. — Ministerstwo Skarbu w Warszawie.

To nudziło i brzydło powoli. Mało kto rozumiał te formy, umiał je nazywać, opisywać, tłumaczyć.

Oprócz tego, te staroświeckie formy w fasadach domów, we wnętrzach i w meblach wykonywano teraz najczęściej nie w cennym, ładnym, trwałym materjale pierwotnym i ręcznie, więc nie kuto ich w kamieniu i nie cięto z osobna w drzewie, tylko robiono fabrycznie w tanich materjałach zastępczych. Szło o to, żeby bogate formy historyczne kosztowały możliwie mało a robiły jednak wrażenie. Stąd tynk, gips i stiuki na podkładzie desek i trzciny, stąd prasowana tektura, zamiast drzewa i skóry,



Obr. 511. — Kościół św. Aleksandra w Warszawie.

stąd olejna farba, zamiast kolorowego marmuru, i lany cynk, galwanicznie okryty mosiądzem, zamiast cyzelowanych bronzów. Tani przepych. W mieszkaniu, wynajętem w oficynie przeludnionej kamienicy, można było znaleźć imitacje wnętrz książęcych. Na fasadach pod balkonami figury gladjatorów i olbrzymów, karjatydy i słupy doryckie, kolosalne pilastry i balustrady i attyki i posągi nad gzymsami. O posągach nikt nie wiedział, kogo przedstawiają właściwie i czemu tam stoją, lokator oglądał biernie kostki i wole oczka i ciągnione gzymsy, medaljony i wieńce laurowe, w sieniach nisze, w nich figury w stylu czasów conajmniej Napoleona. Meble bu-

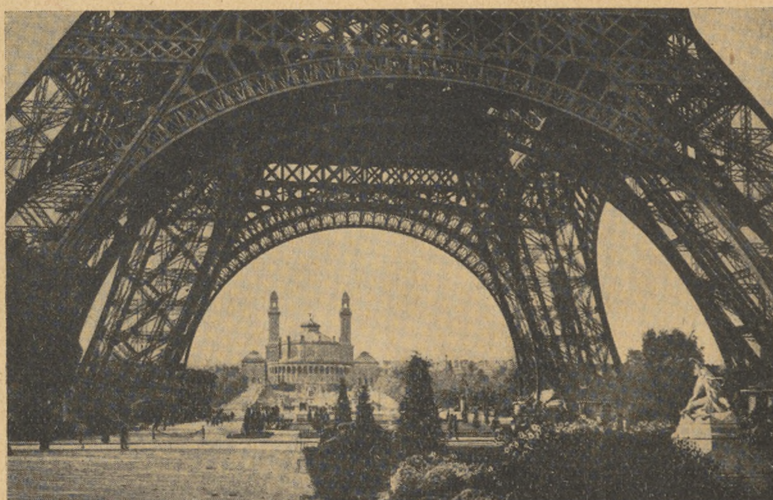
kowe, nawet sosnowe, ale malowane na mahoń; okucia prasowane fabrycznie, ciężkie szafy renesansowe — w nich nogi prawie zawsze nadłamane — ogromne kanapy z półkami nad oparciem, gotyckie krzesła, bogate barokowe ramy, w nich nowoczesne obrazy, pająki dzwoniące szkłem — całość jak sklep antykwarza lub rekwizytornia teatralna. W najlepszym razie: muzeum. Dużo dywanów, portjer, firanek, pawich piór, wachlarzów, mat japońskich, obrazów, złotych ram, dużo fotografij na ścianach, sztucznych kwiatów we flakonach, dużo mebli, mało powietrza i miejsca, mało światła. Tanie i nieprzekonujące złudzenie bogactwa. W teatrze i w sali koncertowej orgja ornamentów, figur, złoceń, wypukłych załomów muru i obrazów w bogatej ramie. Tapety w niespokojny deseń.


Obr. 512. — Wieża Eiffla w Paryżu.

Jakoś w tem ludzie żyli, pracując i bawiąc się przy świecach i naftowych lampach. Panowie nosili sztywne, filcowe kapelusze, od uroczystości wkładali cylindry i fraki albo czarne surduty dwurzędowe do kolan. Do rzadko zmienianych koszul przypinano sztywne przody i płaskie, zaprasowane krawaty, na których węzeł był tylko imitowany. W tem szpilka z imitacją biżuterji. Panie podkładały suknie tiurniurami, nosiły w ręku fałdy sukien i halek, kapelusze przypinały długiemi szpilkami do fryzur, i wciąż mówiło się o tem, jak właściwie brzydkie jest otoczenie współczesne, jak bardzo niestylowe, jak zakłamane i jak nudne jest powtarzanie ustawiczne form dawnych, wyrosłych z innego ducha czasu. I to nie z jednego.

Pod koniec wieku XIX zaczęły się zjawiać budowle nowego typu — całe z żelaza. Hale dworcowe i mosty kolejowe; lżejsze i większe od dawnej architektury kamiennej, a choć nie okryte ozdobami, piękne celowością budowy i prawidłowym kształtem wielkich linij. W roku 1889 na Wystawie Światowej w Paryżu wzniósł inżynier francuski Eiffel wieżę o wysokości 300 metrów z samych tylko sztab żelaznych. Przewyższył piramidy egipskie, wyciągnął budowę wyżej, niż sięgał jakikolwiek gmach we wszystkich wiekach poprzednich. Żelazo okazało się materjałem budowlanym pierwszorzędnym. (Obr. 512 i nast.)

Nie wystarczało do zabudowań mieszkalnych, do

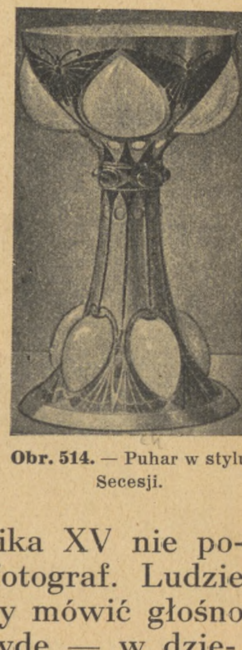


Obr. 513. — Podstawa wieży Eiffla w Paryżu.

wnętrz krytych, bo mogło tworzyć tylko siatkę, szkielet budowli. Do ścian, belek, płyt, łuków, stropów zaczęto więc używać żelazobetonu. Ten materjał wynaleziony już w r. 1847, ale mało używany przed wiekiem XX, otworzył nowe możliwości architektom, pozwolił zerwać z zasadą podpierania każdego elementu poziomego przynajmniej w dwóch punktach widocznych, żelazne szyny poziome i żelazne belki pionowe o nieznacznej średnicy zaczęły zastępować dawne łuki i kolumny. Oko zaczęło się odzwyczajać od tradycyjnych podpór dwustronnych, ster

czące części budowli przestały grozić urwaniem się, zawaleniem, pęknięciem. Otworzyła się możliwość dowolnego wyginania, nawet pochylania ścian.

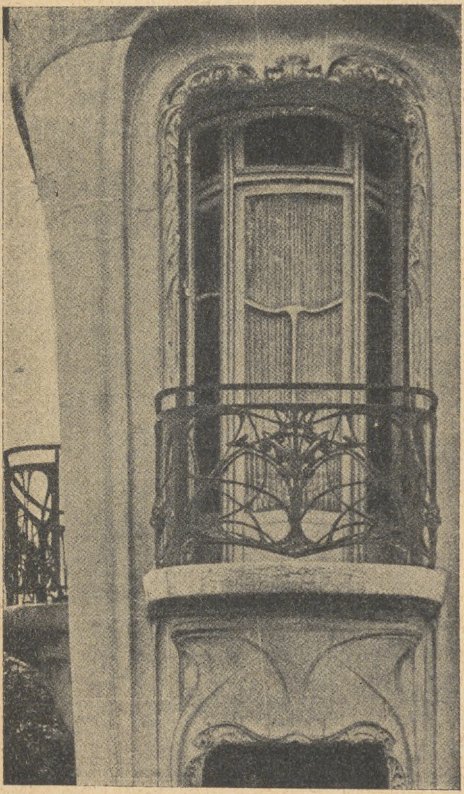
Równocześnie rozpoczął się w Europie z końcem wieku XIX wielki ruch sportowy. Zaczęto potrzebować i szukać światła, powietrza, otwierać okna, przewietrzać mieszkania, wyrzucać portjery i kotary, opalać się latem, jeździć na nartach zimą, kupować podręczniki do gimnastyki pokojowej. W willach, domach, warsztatach, fabrykach, szkołach zaczęły rosnąć okna i tarasy słoneczne, zaczęto marzyć o miastach rozrzuconych wśród zieleni, nienawidzieć pustyni kamienic. Taką pustynią beznadziejną stały się już niektóre miasta i dzielnice miast, pokazujące skąpą zieleń tylko przez sztachety i tylko w pewnych godzinach. Teraz marzeniem inteligentnego mieszkańca miasta zaczęło być to, żeby w mieszkaniu mieć dużo słońca, ciszy i dużo czystego powietrza — raczej tak, jak w sanatorjum nawet, niż tak, jak w niedawnych salonach i sypialniach kupców i urzędników, którym miniona moda kazała udawać przepych książęcy i antykwarnię naraz.


Obr. 514. — Puhar w stylu Secesji.

Ludzie zaczęli być prostsi, przynajmniej wiele udawania wyszło z mody. Robione kwiaty budzą dziś niesmak podobnie, jak cerata, która udaje marmur. Złoconych krzesełek w stylu Ludwika XV nie podaje gościom już nawet trzeciorzędny fotograf. Ludzie powoli nabierają odwagi i szczerości, żeby mówić głośno i pisać to, co myślą i to, co czują naprawdę — w dziedzinach cenzuralnych. Panie nie ściskają ciał sznurówkami, perfumami nie zastępujemy mydła, nie używamy pochlebstw na codzień, nie wierzymy deklamacjom nawet w uroczystości, ubieramy się skromniej, niż kiedykolwiek bez względu na majątek, i mieszkać chcemy też nie dla parady i popisu, tylko tak, jak nam tego naprawdę potrzeba: do pracy, odpoczynku i dla zdrowia. Po prostu a jasno i czysto. Więc wyszły z mody obfite

ozdoby przyczepiane dawniej na fasadach i we wnętrzach, od mebla też wymaga się, żeby służył i niech nie udaje niczego. Może być z rur stalowych. Tylko między poduszkami na kanapach rozpierają się pajace — ale możliwie niepodobne do ludzi.

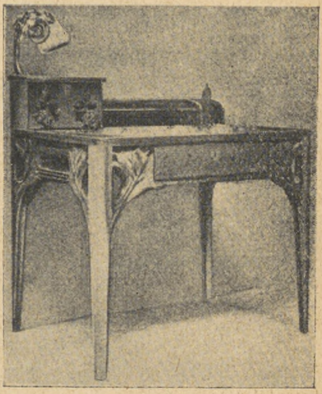
Jeszcze trzydzieści kilka lat temu w Niemczech i we Francji szukano nowego stylu przedewszystkiem w nowych ozdobach. Szukano nowej linji, żeby zastąpić prostą i koło, esownicę i ślimacznicę stylów dawnych. W Wiedniu i w Monachjum oddzieliły się od dawnych związków artystycznych grupy artystów, szukających nowego stylu na tej drodze, potworzyły się związki nowe i szerzyły zmienioną modę z pomocą wystaw, reprodukcyj, nowych budowli, rzeźb, obrazów, dekoracyj wnętrz. Ten prąd nazwano dlatego secesją. Francuzi nazwali go Le style moderne. (Obr. 514 i nast.)



Obr. 515. — Secesyjne okno w Paryżu.

Styl secesyjny rozpowszechnił się szybko i zaznaczył się w architekturze jak i w innych sztukach plastycznych i w t. zw. przemyśle artystycznym. Zamiast prostokątów woleli secesjoniści wysokie trapezy, zamiast kół, przygniecione elipsy i linje jajowate, zamiast prostych — linje łabędzich szyj. Weszły w modę postacie ludzkie smukłe, wiotkie, o długich szyjach i suchotniczej budowie górą, kobiety zasłaniały uszy włosami bardzo długiemi, rozczesanemi symetrycznie i gładko w dwie warstwy, opadające esowato ku wielkiemu węzłowi na

potylicy, w ornamentyce zjawiły się motywy z żywej przyrody otaczającej, niewyzyskiwane dotychczas jako zbyt pospolite. Więc jaszczurki z wiernie naśladowaną łuską, węże, kaczki, gęsi, kawki, wróble, chrząszcze, małże, liście kasztana, bratki, pierwiosnki, rumianki, osty, kwiaty jabłoni i lilje; wszystko dokładnie powtórzone za naturą, tylko nieco uproszczone, dostosowane kształtem do materjału, ułożone symetrycznie. Jak u Wyspiańskiego w polichromji kościoła Franciszkanów w Krakowie. Na popielniczkach żaby, ryby, fauny, figurki dzieci, w meblach motywy zdobnicze z przyrody, a obok nich niecelowe wydłużenia, wycięcia i wyginania, zwracające uwagę dziwacznym kształtem. Flakony na kwiaty nieraz wysokie na metr a wąskie. Nawet celowe. Secesja nie szczędziła ozdób, zasypywała niemi budowlę i sprzęt bez miary. W kilka lat zaczęło się to przykrzyć, zanim się zdołali postarzeć twórcy nowego stylu. Dziś jej nazwa sama brzmi jak zarzut, niemal obelga. Jak zwykle moda dnia wczorajszego. Po wojnie wyszło z mody, nietylko w ornamencie architektonicznym, ale tak samo w rzeźbie i w obrazie, wierne odtwarzanie wyglądu rzeczy i osób. Zaczęto zostawiać to trudne zadanie fotografji i kinematografowi, a wizerunki przedmiotów wykonane ręką tylko ogólnikowo przypominają dziś przedmioty rzeczywiste. Jeżeli wogóle przypominają. Zdobi się wnętrza i sprzęty tylko połyskującemi materjałami w niezwykłym układzie, o kształtach możliwie prostolinijnych i niezbyt zawiłych — pasy, trójkąty, prostokąty, koła. W płaskorzeźbach zjawiają się

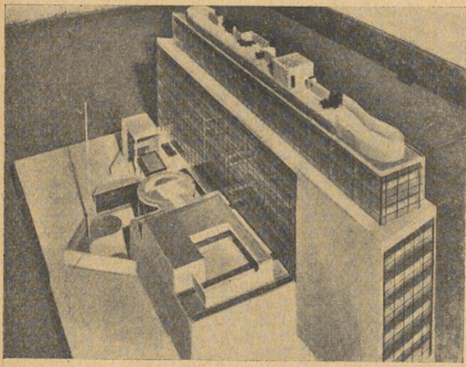


Obr. 516. — Stolik secesyjny.



Obr. 517. — Afisz secesyjny Alfonsa Muchy.

mało czytelne figury, przenikające się z nacięciami tła. Więcej idzie o ślady roboty w materjale, o pokazanie natury materjału obrabianego niewymyślnie a rytmicznie, niż o odtworzenie jakiegoś rzeczywistego kształtu. Koty czy konie wyginane z blachy, tancerki wyciągane z pręcików szklanych, pudle z mankietów papierowych, orły herbowe w kształcie świeczników siedmioramiennych, uproszczenia najdalej idące — podobieństwo do natury co najwyżej takie, jak w motywach dywanów perskich — tylko znaki przedmiotów — jak na Wschodzie — a nie ich wizerunki. Ci, co kupują, ci, i tak, nie pamiętają wyglądu przedmiotów i mało im na nim zależy. Szukają tego, co modne.

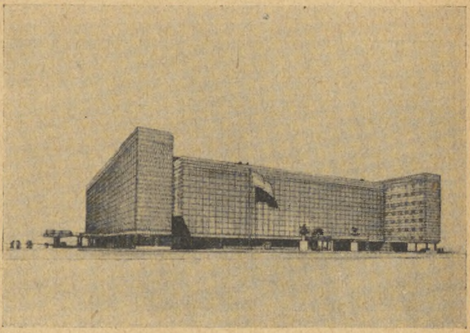


Obr. 518. — Schronisko Armji Zbawienia w Paryżu. Le Corbusier.

Wnętrza nowoczesne mają w tej chwili ściany i sufity gładkie i puste, co najwyżej jakieś pasy blachy polerowanej, pręgi rurek neonowych, szklane kinkiety; sztukator, kamieniarz, rzeźbiarz, malarz umiejący odtwarzać łudząco a przynajmniej z zachowaniem podobieństwa widoki przedmiotów — nie znajdują zamówień. Do niedawna dopuszczalne były po wojnie w ramach i na ścianach przynajmniej wytwory o charakterze prymitywnym; zbliżonym do robót dziecięcych, albo robót ludzi chorych psychicznie. Dziś ci, których stać na nowe wnętrza, nie wieszają na ścianach nic wogóle, albo wieszają obrazy stare — innych nie stać na kupowanie jakichkolwiek prac artystycznych. Ściany modne są raczej puste. Błyszczą sztucznym marmurem, blachą, szkłem i na tem koniec. Na zewnątrz architektura nowoczesna też unika ozdób. Architekt stara się tworzyć wielkie bryły graniaste, sześciany i graniastosłupy. Używa najchętniej tylko linij pionowych i poziomych i powierzchni płaskich możliwie pustych. Dachów nie widać. Dom wygląda jak skrzynia, albo pudło do mieszka-

nia. Teoretycy głoszą zasadę, że dom powinien być tylko aparatem do mieszkania, podobnie jak auto jest aparatem do poruszania się z miejsca na miejsce. I jak automobil nie ma żadnych części zbędnych, służących tylko do ozdoby, tak i dom powinien posiadać to tylko, co potrzebne, żeby w nim mieszkać jak najwygodniej i najzdrowiej. (Obr. 518 i nast.)

Tak piszą teoretycy i tak budują liczni architekci. Jedni i drudzy zapominają o pewnej — bodaj że wiecznej — potrzebie ludzkiej. Ludzie chcą nietylko cieszyć się w domu światłem, powietrzem, przestrzenią, wodą z pod kranu, kuchnią gazową i elektrycznem światłem — ludzie lubią także zdobić jakoś swoje otoczenie tak, jak zdobią od wieków własne ciało i suknie. I jak nikt nie wyperswaduje ludziom odznak na klapach, orderów, barwnych chusteczek pod szyją czy w kieszeni marynarki, nie usunie uprzejmych słów przy spotkaniach, uśmiechów w rozmowach, ukłonów, życzeń, gratulacyj, kwiatów z biletami i bez biletów, choć to są tylko ozdoby życia i są ludzie, którzy jakoś żyją i bez tego wszystkiego — podobnie daremna i niepotrzebna wydaje się obecna walka w architekturze z wszelką ozdobą nalepioną na powierzchni budowli, z rzeźbą podobną do jakiegoś stworu i z obrazem podobnym do czegoś na świecie.

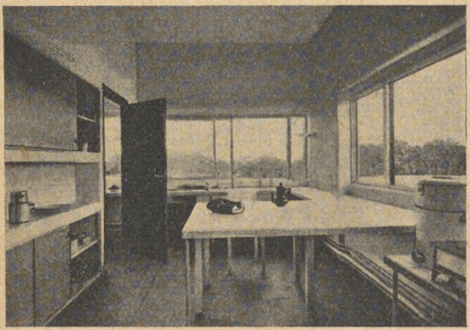


Obr. 519. — Pałac Kooperatyw w Moskwie. Le Corbusier.

Jako ozdoby używa i obecna architektura rytmu otworów okiennych, rytmu balkonów, rytmu piąter, rytmu lizen, ryzalitów, lamp.

Ten rytm jest narazie najczęściej bardzo monotonny. Stawia się olbrzymie zabudowania wyciągnięte w górę, jak amerykańskie drapacze nieba, albo ciągnące się bez końca poziomo, pokratkowane oknami dokładnie jednakowemi. Masowa produkcja ram okiennych kosztuje taniej a teoretycy powołują się i na to, że ubieramy się

też wszyscy mniej więcej jednako i nikt z nas nie próbuje odróżniać się oryginalnym strojem pośród tłumu na ulicy. Zatem niema powodu, żeby się ktokolwiek wyróżniał wyglądem swego mieszkania z zewnątrz, czy wewnątrz. Zapewne. Jednak miło rozpoznać własne okna na gmachu zdaleka i móc je pokazać komuś, aby wiedział, które to. W dzisiejszych domach kooperatyw wielkomiejskich trzeba nieraz odliczyć kilkanaście jednakich rzędów okien od dołu do góry, a potem w trzynastym a choćby tylko w szóstym od dołu znaleźć sześćdziesiątą czwartą kratkę od lewej, czy pięćdziesiątą trzecią od prawej, i dopiero wtedy można mieć nadzieję, że to właśnie gotowo być okno, o które szło. (Obr. 519.) Kryminały i koszary nie są naogół wymarzonem otoczeniem człowieka. Nawet dzisiejszego. Ta surowość i monotonja i uniform może więc być objawem przejściowym. Zmieni się może, kiedy ludziom zczasem dokuczy, choć przyzwyczajamy się powoli do wielu rzeczy, które dokuczają. Ale przed niechęcią ludzką ustępuje zczasem nawet beton.

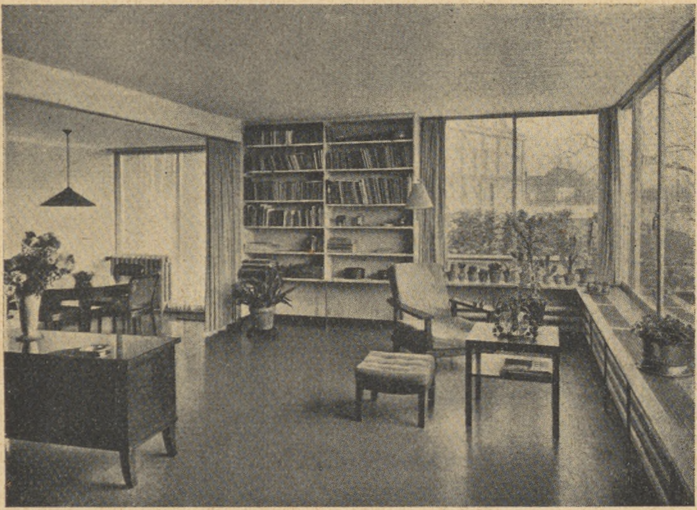


Obr 520. — Nowoczesna kuchnia w Poissy. Le Corbusier.

Za wielką zasługę wielu nowoczesnych architektów trzeba poczytać to, że jednak wprowadzają do wnętrz więcej światła i powietrza, niż się to robiło kiedykolwiek dawniej (zob. obr. 520 i nast.), że otaczają gmachy zielenią — niekiedy nawet dostępną i z ławkami, że dają liczne balkony i tarasy słoneczne — nawet na płaskich dachach urządzają miejsca zebrań i rozrywek, że niektórzy z nich uzależniają naprawdę kształt budowli od potrzeb kulturalnego człowieka a nie dostosowują mieszkańców do własnego kaprysu, albo do względów na prostotę i rytm budowli. Niema powodu zwalczać i wyklinać każdej formy, któraby czemś przypominała Grecję. Z języków współczesnych też nie wyrugujemy i nie mamy powodu rugować

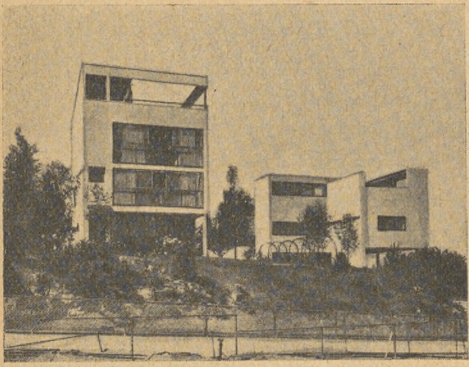
słów pochodzenia greckiego lub rzymskiego. To jeszcze nie znaczy przebierać się w chiton i himatjon i zdejmować buty do stołu. Można się spodziewać, że architektura najbliższej przyszłości potrafi się utrzymać przy swojem szlachetnem dążeniu do celowości w budowie i potrafi je połączyć z pewnym wdziękiem i pogodą wyglądu — tego ludzie też potrzebują. A trudno liczyć na to, że się przyzwyczają i znajdą wdzięk i pogodę w oschłości.

Kultura pisma poszła podobną drogą, jak malarstwo i rzeźba. Chociaż nie tą samą. Te dwie sztuki przeważ-



Obr. 521. — Nowoczesny gabinet połączony z jadalnią. Arch. Kellermüller & Hoffmann z Winterthur.

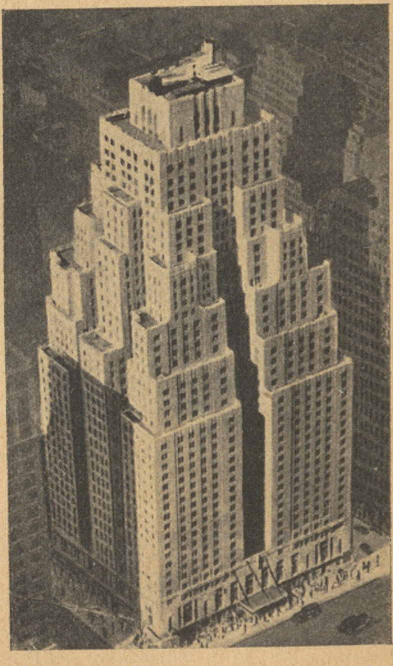
nie ustąpiły miejsca aparatowi fotograficznemu, który w rękach artysty może być narzędziem równie posłusznem i wyrazistem, jak pendzel. Fotografja artystyczna nie zastąpi malowanego obrazu człowiekowi, który umie i lubi patrzeć, ale może obrazowi dorównać. Tylko obraz musi być drogi, a fotografja jest tania. Stąd fotografje ma każdy i robi je co drugi, a obrazy kupują czasem tylko ludzie wyjątkowo zamożni. Jeżeli ktoś jeszcze umie malować, kpią z niego recenzenci. Odtwarzanie wyglądu świata ręką i zdrowem okiem wyszło z mody. Przez to



Obr. 522. — Wille na wsi. Le Corbusier.

sztuka malarska powoli zanika, choć się jej dzieci nibyto uczą w szkołach. Zamiast poprawnego odtwarzania widoków brył na płaszczyznach.

Sztuka pisania zanika jeszcze prędzej, choć się jej wszyscy w szkołach uczą naprawdę. Wypiera ją maszyna do pisania. Mimo to, w niektórych krajach, jak np. w Niemczech, kultura pisma ręcznego stoi wysoko, co widać tam choćby po napisach nad sklepami, po pisanych reklamach, po tem, że istnieją tam wydawnictwa poświęcone pismu i towarzystwa uprawiające pismo, jako wyraz potrzeb estetycznych człowieka. Nie chodzi przytem o to, żeby wyrzucić wielkie litery i nazwiska zaczynać od małych.



Obr. 523. — Amerykański drapacz nieba widziany z aeroplanu. Hotel w Nowym Yorku.

Maszyna do pisania jest nieocenionym aparatem w handlu, w drukarni, w interesach. W stosunkach osobistych między ludźmi nie potrafi nigdy zastąpić żywej ręki i jej śladów, w których się dusza odbija.

Zato współczesny strój jest wyraźnym objawem postępu. Bodaj, że nigdy nie ubierali się ludzie tak celowo, poprostu i z takim wdziękiem, jak dzisiaj. Moda damska nie obejdzie się co jakiś czas bez dziwactw, które nie zaspokajają żadnej potrzeby z wyjątkiem potrzeby nowości, ale i tak strój współczesny zdaje się przewyższać stroje wszystkich epok poprzednich swą ra-

cjonalną budową. Możliwie najmniej odkształca ciała ludzkie i możliwie najlepiej chroni je od szkodliwych wpływów klimatu. W szczególności strój sportowy. Strój salonowy męski nie wyzbył się szczegółów, których nie zaleca żaden inny wzgląd, jak tylko bezwład tradycji. Prawdopodobnie i ten strój ulegnie zczasem zmianom w kierunku większej racjonalizacji, jeżeli się utrzyma w Europie i spotęguje skłonność do tego, żeby środki i objawy życia uzgodniać z jego potrzebami i z wymaganiami zdrowego rozsądku. Tę skłonność można w Europie zauważyć w ciągu stuleci. Ona raz wzrasta, raz maleje, ale nie zanika. Zwycięża dopiero wtedy, gdy dawne formy życia ludziom dość mocno dokuczą, gdy się nowe potrzeby upowszechnią i ujawnią i gdy się znajdą jednostki dość odważne i dość wpływowe na to, żeby nowe — racjonalne — formy zaspokajania potrzeb wprowadzić i szerokim kołom narzucić je do naśladowania. Tą drogą zmienia się styl nie tylko w sztukach plastycznych i w ubraniu — tak zmieniają się powoli wszelkie formy życia. Tylko, że rozsądek nie jest jedynym czynnikiem, który o zmianach decyduje.



SPIS ILUSTRACYJ.

INDEKS.